



DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

**“IMAGINARIOS SOCIALES EN EL CINE COMERCIAL
ESTADOUNIDENSE DEL PERÍODO BUSH (2001-2009):
UNA PERSPECTIVA CRÍTICO-IDEOLÓGICA”**



Samuel Neftalí Fernández Pichel

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. Juan Antonio Prieto Pablos
Tutor: Dr. Norman Adrián Huici Módenes

Sevilla, 2015

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD

**“IMAGINARIOS SOCIALES EN EL CINE COMERCIAL
ESTADOUNIDENSE DEL PERÍODO BUSH (2001-2009):
UNA PERSPECTIVA CRÍTICO-IDEOLÓGICA”**

SAMUEL NEFTALÍ FERNÁNDEZ PICHEL

Tesis doctoral dirigida por: Dr. Juan Antonio Prieto Pablos

Tutor: Dr. Norman Adrián Huici Módenes

SEVILLA, 2015

Agradecimientos:

A los Drs. Juan Antonio Prieto Pablos y Normán Adrián Huici Módenes, por su labor de dirección y tutorización durante el proceso de elaboración de este trabajo.

A los/las compañeros/as y colegas que enriquecieron con sus comentarios y sugerencias la forma y el contenido de esta investigación. Agradecimiento especial para los Drs. Víctor Hernández de Santaolalla y Alberto Hermida Congosto por su ayuda en el diseño y maquetación final del presente documento.

A mi padre, mis hermanos y mis sobrinos.

A Paula, con amor y una disculpa.

A mi madre, en su memoria.

“La función de la mayor parte de nuestra literatura parece ser la de destruir el mundo”.

Paul Ricoeur, “La función hermenéutica del distanciamiento”.

“La concepción de un mundo posible comprende la concepción de procedimientos para actuar sobre él”.

Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles*.

“¿Cómo vivir sin representaciones? Pero también, ¿cómo vivir sin la crítica de las representaciones?”.

Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*.

“[E]l verdadero enemigo del estudio académico del cine, y lo que necesita evitar en el futuro, no es la teoría, la historia o la estética ... sino el positivismo, que genera un formalismo estéril, el estudio de las audiencias que se perpetúa a sí mismo y una historia apolítica de la industria”.

James Naremore, “El futuro del estudio académico del cine”.

“Toda investigación es una forma de delirio...”

Mario Cuenca Sandoval, *Los hemisferios*.

Índice.

Capítulo 1: Introducción.....	15
1.1. Preámbulo	15
1.2. Justificación de la investigación	19
1.3. Objetivos e hipótesis.....	20
1.4. Metodología	22

PARTE I: MARCO TEÓRICO

Capítulo 2: El imaginario social como objeto de conocimiento.....	33
2.1. Introducción	33
2.2. El problema de la (in)definición del imaginario	34
2.2.1. De la imaginación a lo imaginario: breve historia acerca del desprestigio y revalorización de un término	34
2.2.2. Elementos y criterios para una definición del imaginario.....	38
2.2.3. Las definiciones canónicas del imaginario	45
2.2.3.1. Visión arquetípico-teofánica: el imaginario antropológico de Gilbert Durand	45
2.2.3.2. Visión sociológico-(des)legitimadora: el imaginario radical de Cornelius Castoriadis	50
2.3. El imaginario social desde un paradigma hermenéutico-cognitivo	55
2.4. Funciones del imaginario.....	62
2.5. El problema de la (in)distinción del imaginario: mito, ideología e imaginario social	64
2.6. Dos ámbitos de estudio del imaginario social	73
2.6.1. Imaginario social y poder: la cuestión de la legitimación del orden social	73

2.6.2. Imaginario social y trauma colectivo	82
2.7. Conclusiones	90
Capítulo 3: El cine como representación social desde la teoría del imaginario	93
3.1. Introducción	93
3.2. Imaginarios sociales e imaginarios fílmicos: una propuesta taxonómica.....	95
3.2.1. El cine y la naturaleza semiimaginaria del hombre según Edgar Morin	95
3.2.2. El cine como neo-mitología	97
3.2.3. La mirada histórica y sociológica	100
3.2.4. El significante imaginario de Christian Metz.....	105
3.2.5. Teorías anti-fundacionalistas posmodernas	106
3.3. La trama del imaginario: semiotización y pensamiento narrativo	111
3.3.1. La narración como mundo posible y herramienta del pensamiento.....	113
3.3.2. Una aplicación en el ámbito de la narratología fílmica: el modelo inferencial de David Bordwell	120
3.3.3. La trama prototípica como modelo heurístico	124
3.4. La (re-)politización del discurso fílmico: imaginarios cinematográficos e imaginarios sociales desde la crítica de las ideologías	128
3.4.1. La tradición crítica en los estudios fílmicos.....	129
3.4.2. Hacia un modelo hermenéutico-cognitivo de crítica de las ideologías en el texto fílmico.....	137
3.5. Conclusiones	152

PARTE 2: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y CULTURAL

Capítulo 4: Una era (neo)conservadora	159
4.1. Introducción	159
4.2. 11 de septiembre de 2001: ¿el día en que todo cambió?	162
4.2.1. Una problemática inscripción en la historia.....	162
4.2.2. Entre lo real, lo fantasmal y lo simbólico: la imposición de un sentido de la historia.....	170
4.3. Preparando el advenimiento: del anticomunismo a los discursos de la decadencia	178
4.3.1. Las guerras culturales como origen del fenómeno neoconservador	178
4.3.1.1. La guerra por la hegemonía mundial: contra el comunismo	181
4.3.1.2. La guerra “doméstica”: contra la cultura adversaria.....	185
4.3.2. La contribución de la Nueva Derecha Cristiana (NDC)	194
4.4. La primera ola neoconservadora.....	198
4.4.1. Neoconservadores en el contexto del conservadurismo estadounidense de posguerra.....	199
4.4.2. Neoconservadores: características definitorias	204
4.5. La revolución Reagan	213
4.6. La era Bush o la apoteosis neoconservadora	222
4.6.1. Preludio: la “década perdida” (1990-2000).....	222
4.6.2. El resurgir en el Proyecto para un Nuevo Siglo Estadounidense (PNAC)	228
4.6.3. La victoria de George W. Bush y el conflicto de paternidades en el Partido Republicano	234
4.6.4. <i>Homeland security</i> : un estado de emergencia permanente	238

4.6.5. La Doctrina Bush: una guerra interminable	249
4.6.5.1. Fuerza y debilidad: el “desacoplamiento estratégico” entre EE.UU. y Europa según Robert Kagan.....	250
4.6.5.2. Primera parada: Afganistán.....	252
4.6.5.3. Segunda parada: Irak.....	255
4.6.5.3.1. La doctrina de la guerra preventiva: un nuevo orden mundial más allá de toda ley	256
4.6.5.3.2. La guerra preventiva como <i>McMilitary</i>	261
4.7. Conclusiones	267

PARTE III: TEXTOS

Capítulo 5: El cine norteamericano en la primera década del siglo XXI	275
5.1. Introducción	275
5.2. Situación industrial	276
5.3. Transcodificando la era Bush: discursos, contradiscursos y líneas temáticas	282
5.3.1. El 11 de septiembre de 2001 como motivo y modelo discursivo en la gran pantalla	284
5.3.2. Cuatro modelos culturales.....	288
5.3.3. Un cine para una era del terror	292
5.4. Géneros	294
5.4.1. El conflicto con la realidad	294
5.4.2. Los debates sobre la verdad en el cine de no ficción	297
5.4.3. La revitalización del cine de género.....	299
5.5. Narrativas.....	302
5.5.1. La narrativa predictiva	303
5.5.2. La narrativa de la violencia	305

5.5.3. La narrativa traumática	308
5.5.4. La narrativa mítica	311
5.6. La trama prototípica de la ficción cinematográfica de la era Bush	313
5.7. Conclusiones	330
Capítulo 6: Análisis textuales	333
6.1. Imaginario del héroe: <i>El caballero oscuro</i> (Christopher Nolan, 2008)	333
6.1.1. Introducción	333
6.1.2. “Un mundo sin reglas”: bienvenidos a Gotham, infierno neoliberal	339
6.1.3. Las políticas del héroe ambivalente	357
6.1.4. “El hombre que atrapó al Joker...”: <i>El caballero oscuro</i> y la remitificación precaria.....	376
6.1.5. Conclusiones	383
6.2. Imaginario del asedio: <i>El bosque</i> (M. Night Shyamalan, 2004).....	388
6.2.1. Introducción	388
6.2.2. El jardín estadounidense como parque temático	390
6.2.3. La ordalía de la redentora doméstica	401
6.2.4. La violencia eufemizante y refundadora	409
6.2.5. El trauma elegido	416
6.2.6. Conclusiones	424
6.3. Imaginario de la amenaza: <i>La niebla</i> (Frank Darabont, 2007)	426
6.3.1. Introducción	426
6.3.2. El héroe ante el espejo: ensimismamiento e hipertrofia de la representación.....	428
6.3.3. <i>Capitalism’s Last Stand</i> : del apocalipsis como último acto de consumo	433

6.3.4. El lugar del monstruo en la era del terror difuso.....	445
6.3.5. Conclusiones	464
6.4. Imaginario de la violencia: <i>Una historia de violencia</i> (David Cronenberg, 2005)	467
6.4.1. Introducción	467
6.4.2. “Un viaje por la senda del recuerdo”: desenmascaramiento del héroe y entrada en el círculo violento	470
6.4.3. La irrealidad estadounidense: utopía y pesadilla en el jardín de los Stall	480
6.4.4. <i>Una historia de violencia</i> y las violencias de la historia.....	490
6.4.5. La expiación del gesto (o el adiós a las armas).....	498
6.4.6. Conclusiones	505
Capítulo 7: Conclusiones.....	509
Referencias	519
Filmografía	565

Capítulo 1: Introducción.

1.1. Preámbulo.

La presente investigación plantea el escrutinio comprensivo de unos imaginarios sociales a partir de unos imaginarios fílmicos constituyentes de un marco histórico: los Estados Unidos durante la presidencia del neoconservador George W. Bush. Por ello, este trabajo opera en el entrecruzamiento de los ámbitos de los estudios fílmicos y de la historia cultural. El objetivo propuesto arroja una dificultad inicial e insoslayable: la inestabilidad epistémica de la propia noción de *lo/el imaginario*. Según refiere Escobar-Villegas, el incremento de estudios sobre lo imaginario desde el período de la segunda posguerra mundial se deriva del “cambio radical en los criterios de objetividad y de verdad durante el siglo XX” (2000: 121). De partida, ello convierte al imaginario en un “objeto inestable”, acusado con frecuencia del cargo de acientificidad. Cuando, por el contrario, resulta incorporado en algún modelo o paradigma “sancionado” de conocimiento, el imaginario se mueve peligrosamente entre los campos de fuerza del estructuralismo y el posestructuralismo, entre los neopositivismos y los enfoques antifundacionalistas, entre los significados “naturalizados” y los significados “volátiles”; obligando, al mismo tiempo, a pensar en un “más allá” de estos y otros paradigmas de la (pos)modernidad (Castoriadis, 1999, 2013; Pintos: 1995, 2002, 2004). De acuerdo con su denominación preferente en el campo de la sociología y la humanística contemporáneas, el imaginario social quizá se trate, por todo ello, del único término que ha logrado pasar la criba desmitificadora de la posmodernidad para invocar aún un sentido de la totalidad.

La fluctuación conceptual del imaginario invita a proponer definiciones tentativas, a la manera de enfoques interpretativos como el de la antropología cultural de Geertz (1996), donde cualquier elemento de un sistema se concreta tan sólo una vez es

proyectado sobre un “haz de significaciones” cruzadas. En el caso de Geertz, la referencia a la “volubilidad” del sentido remite explícitamente a la sociología de Max Weber y a su concepción del hombre en cuanto animal “inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido” (1996: 20). Este posicionamiento retrotrae, igualmente, a la concepción co-ligadora de la función simbólica en Cassirer y –tomando como epicentro posible la obra de este autor– a otra miríada de tradiciones filosóficas: del “giro copernicano” del pensamiento de Kant, a la fenomenología husserliana o la crítica al racionalismo cartesiano de Giambattista Vico. De todos estos posicionamientos se extrae, entre otras determinaciones, un énfasis común en un concepto no excluyente y experiencial de la verdad.

El imaginario social ha sido interpretado, desde otra perspectiva, como “retroacción posmarxista” o “revancha” del componente superestructural (Caro-Almela, 2006: 9-12). Frente al empirismo materialista del marxismo ortodoxo –esclavo del imaginario capitalista-productivista del siglo XIX (2006: 9)–, la emergencia de este nuevo constructo teórico (el imaginario social) revelaría un “desborde” de las estructuras cognitivas vigentes (2006: 13). Además de significar la superación de las constricciones de la base económica, el imaginario manifestaría, a su vez, la “pérdida de operatividad” del concepto de ideología, sobrepasado por los condicionantes de un nuevo entorno de intensificación icónica: el actual y omnímodo “imperio de la imagen”. Contradiciendo esta opinión, Maffesoli (1977: 78-79) afirma que es precisamente en el imaginario donde se produce la ligazón entre la infraestructura y el mundo de los significados sensibles (el rito social, las modas, las creencias...). Esta fusión¹ posibilita el retorno de la reflexión sobre la totalidad –los *hechos sociales totales*, en la terminología de Mauss– en contraposición a las “reducciones racionalizantes” de las ciencias especializadas (Maffesoli, 1977: 79). Así situado, en un equilibrio dinámico capaz de dar cuenta de la “compleja realidad concreta” de la historia (1997: 78), el imaginario sugiere un mundo abierto a la “creatividad de lo posible” (Carretero-Pasín, 2003: 10-11). Anclado a la manifestación particular de un fenómeno, pero insinuando de forma simultánea la variación o sustitución del mismo, el

¹ Imbricación que, como explica Maffesoli, es resultado de una dislocación o puesta en evidencia: “Los fundamentos de una situación, de un estado, sólo pueden ser correctamente aprehendidos en una *experiencia de ruptura* [cursivas añadidas] ... cuando irrumpen los diversos elementos de una composición. Lo que se presenta en lo imaginario es esta experiencia de ruptura; en él se encuentran cristalizados los diversos elementos que componen lo real” (1997: 78).

imaginario deviene así una instancia teórico-especulativa capaz de evitar la amenaza del idealismo sin renunciar al propósito de la totalización. En suma, el imaginario concebido como una manera de hablar de lo social en la era de la posmodernidad, o sobre los restos del proyecto erigido por ella.

La atención a los imaginarios sociales se concentra en esta investigación en un marco cultural, el estadounidense, en el que se expone todavía la eficacia de los *metarrelatos*, de los grandes “dispositivos metanarrativos de legitimación” que fundamentan el orden social (Lyotard, 1994: 10). Como afirma Bigsby (2006b: 1), Estados Unidos es una sociedad nacida de sus propias elaboraciones imaginarias (*imaginings*); una sociedad basada más en la polivalencia del símbolo que en la fijación de la metáfora. En el gigante americano es posible percibir una fluida continuidad histórica, propulsada por la idea del progreso, pero sustentada sobre un imaginario instituido y fuertemente anexo a una forma de conciencia mítica. Es esta misma conciencia, o modelo identitario nacional, la que entra una vez más en quiebra en el comienzo del nuevo siglo. Condicionada por las particularidades de la historia en la primera década del actual milenio –con la aparatosa irrupción del fenómeno terrorista y las subsiguientes campañas bélicas–, la sociedad estadounidense afronta un trance definitorio. La experiencia del trauma colectivo –la “disonancia cognitiva” con respecto al contenido del mito/metarrelato sobre la identidad grupal– se presenta, entonces, como ocasión para la activación del imaginario social.

El proceder del imaginario se calibra sobre el patrón de una ideología política (neoconservadora) que ha supuesto en las últimas décadas de la historia norteamericana el principal centro productor de legitimaciones (o significaciones instituyentes). El carácter hegemónico de esta ideología no presupone la ausencia de disensiones o alternativas internas, pero sí debe entenderse como la fuerza ideacional más relevante para encuadrar los rasgos de la mentalidad estadounidense en el corpus de filmes analizado. En los mismos se identifica un proceso que atañe, de igual manera, a la cultura norteamericana en su conjunto durante el período señalado: un afán re-mitificador, la recurrencia de un depósito de significaciones imaginarias sociales dotadas del mayor grado de legitimación en el contexto y la tradición nacionales de los Estados Unidos. La elucidación de los imaginarios que convergen en dichos filmes obliga, por tanto, a la demarcación previa de un marco teórico donde se posibilite la

discriminación conceptual entre esta tríada de elementos constitutivos (mito, ideología e imaginario social).

La apelación al mito operada en la cultura norteamericana de la era Bush no es sometida en esta investigación a un tipo de indagación en los parámetros de una *mitocrítica* o *mitoanálisis*. El propósito aquí reside, más que en cartografiar la concurrencia y configuración puramente taxonómica de motivos y figuras vinculados a una tradición específica, en discernir si el uso efectivo de dicha reserva mitogénica puede separarse de la instrumentalización ideológica, de las dinámicas del poder. Como afirma Wunenburger, la ideología “a pesar de ser un discurso no narrativo, a menudo está inserta en mitos” (2008: 14), y es desde ese emplazamiento desde el que invoca una adhesión más profunda a su contenido doctrinario. De ello se resulta que en el presente trabajo se haya adoptado el enfoque de la crítica de las ideologías; un enfoque sustentado en la noción del imaginario social como “ámbito de posibilidad” o espacio abierto hacia otra forma de pensar lo social. En su interior, el componente ideológico ha de ser calibrado en la medida de sus usos y efectos específicos (de poder), y no como falsedad o engaño epistémico implícito.

El análisis intensivo de cuatro filmes (*textos límite*) del período propone una interpretación de los mismos a partir de una adaptación del modelo de crítica ideológica. Dicha adaptación se origina en la síntesis entre el aparato analítico de la teoría fílmica cognitiva (Bordwell, 2011: 356-367; Currie, 2012: 221-247; Nannicelli & Taberham, 2014a; Rushton & Bettinson, 2010: 156-176; Stam, 2012: 273-285) y la apertura del sentido histórico de las neohermenéuticas críticas (Recas-Bayón, 2006), especialmente de la teoría narrativa de Paul Ricoeur (1999, 2002, 2003). Como se expondrá, estos paradigmas no resultan necesariamente incompatibles, sino que, por el contrario, existe una vinculación directa entre ambos a través de la vía abierta por el *pensamiento narrativo* (Bermejo-Berros, 2005a; Bruner, 1991a, 1991b, 2010; Smorti, 2001). Este bricolaje teórico-metodológico permite re-focalizar el sujeto y el objeto de la crítica de las ideologías, afirmando, por un lado, el poder vinculante de las ficciones y, por otro, la necesidad de resituar o emplazar al perceptor-espectador como agente activo. Ello conlleva, de manera inmediata, la puesta en cuestión de algunas tesis previas, en especial de la teoría psicoanalítica del *aparato cinematográfico* y del espectador en cuanto instancia pre-determinada. En la formulación desarrollada en este trabajo, el

proyecto de una crítica de las ideologías se vincula a la recepción espectral sobre la base de la correlación entre cognición, afecto y acción. Este trayecto se contempla, por último, desde la premisa básica de un espectador situado en la historia y agente participativo e interpretante de la misma, y no como un mero ser deseante (psicoanálisis) o un dispositivo mental (cognitivism científico).

1.2. Justificación de la investigación.

Han de distinguirse dos tipos de justificaciones para la elaboración de la presente investigación:

- *Justificación personal del investigador:* este trabajo se presenta, en primera instancia, como culminación del proceso de investigación destinado a la obtención del título de Doctor. La motivación inicial surgió de un interés previo por la historia, la cultura y el cine estadounidenses, ya concretado en la escritura de la tesina (Fernández-Pichel, 2010) con la que el investigador concurrió para la obtención de su Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Este interés fue encauzado con anterioridad en los estudios de licenciatura completados por el investigador en el área de filología inglesa. El diseño primero del proyecto estuvo motivado por la intención de explorar las vinculaciones entre la producción fílmica y la problemática política y cultural de Estados Unidos en un período especialmente convulso de su historia reciente. La perspectiva elegida responde, asimismo, al interés del propio investigador por situar la indagación sobre el fenómeno cinematográfico en un marco sociológico y político amplio. El presupuesto subyacente reside aquí en otorgar a las ficciones fílmicas un estatuto constitutivo fundamental para las sociedades del presente. Es por ello que resulta de singular relevancia para el investigador delimitar los contornos del programa ideológico de dichas ficciones. Con ello se pretende aludir a la posibilidad del cine para instituirse, como afirma Giroux (2003), en un medio de “pedagogía pública”. La condición del cine como vehículo o elemento identitario se erige, por tanto, en un fundamento insoslayable para esta investigación.
- *Justificaciones teóricas y originalidad de la investigación:* la presente tesis doctoral desarrolla y readapta los contenidos de la tesina o trabajo de

investigación de la que parte. En aquella se establecieron las coordenadas generales desde la que afrontar el objeto de estudio propuesto, y es por esta razón que, a partir de las mismas, se haya propuesto un nuevo diseño teórico-metodológico capaz de dar respuesta a las interrogantes que entonces se plantearon al investigador. En primer lugar, la presente investigación pretende afianzar un marco teórico desde el que fundamentar el escrutinio de las relaciones entre el imaginario social y los estudios fílmicos. El investigador detectó que en la producción académica disponible esta imbricación no había sido abordada de una manera extensa y sistemática, y por ello un objetivo prioritario reside en dotar a este ámbito de discusión de unos fundamentos teóricos más sólidos. Como parte de esta misma intención, se propuso trasladar el estudio del imaginario social en el cine más allá de sus anclajes teóricos tradicionales en las teorías psicoanalíticas y/o posmodernas-antifundacionalistas.

Un segundo motivo de justificación teórica se deriva del anterior: presentar una propuesta de acercamiento al estudio del imaginario social en el cine desde un modelo revisado de crítica de las ideologías. La síntesis, a la que se ya se ha aludido, entre los enfoques del cognitivismo fílmico y la hermenéutica crítica pretende contribuir y abrir vías de desarrollo a discusiones futuras sobre el estudio del imaginario en el cine. Por último, este trabajo no pretende disputar el espacio de la ingente producción textual sobre el fenómeno del 11 de septiembre de 2001, o reincidir en la visión panorámica del cine del período; aunque ambos aspectos son abordados en la investigación, la finalidad reside aquí en profundizar en la configuración y valencias concretas de los contenidos socioimaginarios de unos filmes analizados en estrecha relación con su contexto histórico de producción.

1.3. Objetivos e hipótesis.

Este trabajo se propone cuatro objetivos principales:

- En el *nivel de la memoria*, fundamentar la relación entre imaginario fílmico e imaginario social, e insertar en ella un modelo de crítica de las ideologías. Para ello, se partirá de una conceptualización del imaginario social en relación con los conceptos asociados de mito e ideología. Se plantea, igualmente, una

revisión histórica del fenómeno ideológico del neoconservadurismo en los Estados Unidos.

- En el *nivel analítico*, la exploración previa en un corpus amplio y representativo de textos fílmicos de la concurrencia de matrices temáticas, motivos, acciones y escenarios homologados en representaciones constantes y vinculados a unas fuentes míticas inherentes a la cultura estadounidense. A partir de esta información, se procede a elaborar una *trama prototípica* que servirá de base para el análisis intensivo de cuatro filmes producidos en la época objeto de estudio.
- En el *nivel de la comprensión*, proyectar los resultados del análisis en el contexto de los Estados Unidos de principios de siglo, en las prácticas sociales y las determinaciones ideológicas de la Norteamérica neoconservadora.
- En el *nivel sintético*, proporcionar caracterizaciones de la confluencia entre texto fílmico y entorno sociocultural, a partir del principio de refuerzo o re-actualización de las fuentes míticas, frente a la subversión o cuestionamiento de las mismas presentes en los imaginarios sociales vehiculados por las narrativas cinematográficas.

Con tales fines, se proponen dos hipótesis de trabajo principales:

H1: En el espacio nacional y cultural norteamericano, el imaginario social se configura y evoluciona aún a partir de la vigencia de una conciencia mítica acerca de la realidad social. Ello presupone la recurrencia de un aparato de creencias y legitimaciones sustentado sobre un fondo cultural activo que, a pesar de la fluctuante casuística histórica, no ha sido todavía plénamente “desencantado”. De esta primera hipótesis rectora ha de derivarse otra: la ideología neoconservadora ha recurrido históricamente a este depósito cultural (fuentes míticas) para implementar políticas de dominación en el ámbito doméstico e internacional.

H2: El cine desempeña, de forma simultánea, una función especular y estructurante respecto al imaginario social. Por tanto, las representaciones cinematográficas transmiten y, al mismo tiempo, constituyen los imaginarios sociales en un proceso continuo de construcción significativa del entorno físico y

material. Esta segunda hipótesis rectora se extiende hasta concretarse en otra hipótesis específica: la producción fílmica estadounidense del período Bush (2001-2009) escenifica el declinar de la ideología neoconservadora. De ahí se deriva que, en el equilibrio entre los potenciales usos propagandísticos frente a los usos críticos del texto fílmico, el corpus de la era Bush bascule principalmente hacia la puesta en evidencia de la debilitación de la ideología neoconservadora.

1.4. Metodología

A decir de Wunenburger han existido, hasta el presente, dos enfoques epistemológicos prioritarios en el estudio del imaginario: la semiótica estructural y la hermenéutica simbólica. Entre estos dos polos, se situaría también, aunque con menor incidencia, el psicoanálisis, ya sea en su versión formalista (Lacan) o arquetípica (Jung) (2008: 30-32). Cada uno de estos enfoques favorece o condiciona la utilización de diferentes soluciones metodológicas. Sobre este marco previo, el planteamiento adoptado en esta investigación aboga por un paradigma sociocrítico sustentado en las herramientas analíticas de la teoría cognitiva del cine, a las que se añade un suplemento hermenéutico-interpretativo. Aunque las pretensiones de realismo epistemológico del cognitivismo parezcan contraponerse a la “apertura del sentido” promulgada por la neohermenéutica, aquí se partirá de la certeza de que es posible erigir aparatos teórico-metodológicos eficaces mediante la fusión de ambas perspectivas. La premisa que subyace a este posicionamiento es que en la base de toda cognición se encuentra ya un componente pragmático-interpretativo².

El paradigma sociocrítico desarrollado en esta investigación se adhiere, por tanto, a los métodos de naturaleza cualitativa y centrados en la interpretación textual. El enlace entre, por un lado, los postulados del cognitivismo y de la escuela hermenéutica, y, por otro, entre las nociones de imaginario social e imaginario fílmico, germina en este trabajo a partir de las teorías sobre el pensamiento narrativo. En consecuencia, el modelo propuesto se restringe, en este caso, al estudio de los imaginarios sociales tal y como estos se encarnan en forma de narrativas cinematográficas. Los textos fílmicos que conforman el corpus sujeto a escrutinio constituyen plasmaciones de una

² A este respecto, véanse, por ejemplo, Gallagher (2004), Glebkin (2011) y Keestra (2008).

experiencia de conocimiento vehiculada por el pensamiento narrativo. La facultad de las narrativas para desarrollar “mundos posibles” se equipara, en suma, a la creatividad radical del imaginario social. Ello posibilita, al mismo tiempo, la consideración acerca de la “eficacia social” de las narrativas cinematográficas, y su vinculación, estrecha o no, con determinados intereses de poder.

El diseño de esta investigación cuenta con el precedente de una tesina en la que ya se estableció el terreno aquí explorado en mayor detalle. Con el objetivo de reorientar la investigación y afinar sus objetivos y contenidos, se propusieron los siguientes ajustes:

- 1) La ya mencionada fundamentación del acercamiento al imaginario social desde un enfoque hermenéutico-cognitivo, y su vinculación más estrecha con diversos ámbitos de estudio: las teorías del poder, la problemática del trauma colectivo y, especialmente, los imaginarios cinematográficos.
- 2) En concordancia con este hecho, la reformulación de la crítica de las ideologías aplicada al texto fílmico. En lugar de optar por el modelo del análisis crítico del discurso —excesivamente dependiente de estructuras lingüísticas—, se ha desarrollado una propuesta basada en el análisis de la construcción cinematográfica sobre el triple eje de la segmentación narrativa, la elaboración formal y la estructura emotiva. Ello supone conducir la crítica de las ideologías hacia una perspectiva basada en la recepción.
- 3) La profundización en las fuentes culturales y doctrinales asociadas al fenómeno ideológico neoconservador.
- 4) La demarcación de unos contenidos isotópicos recurrentes (*ideologemas*) en los que concretar las conexiones entre contexto histórico y textos fílmicos del corpus analizado.
- 5) Tras la revisión y ampliación del corpus de filmes del período³ que sirvió de base a la investigación previa, se ha procedido a un doble ajuste: a) la identificación de una trama prototípica, entendida como estructura esquemática básica, o modelo heurístico inicial, a partir del cual indagar en la configuración

³ Véase el listado de títulos en la filmografía.

de los imaginarios sociales en obras concretas; b) la elección de una muestra reducida y significativa de títulos para someterla a un análisis intensivo.

La primera parte de esta investigación (capítulos 2 y 3) da cuenta de los dos primeros puntos enumerados. Tras la consulta de fuentes adscritas a la teoría social y cultural, se proponen discriminaciones conceptuales capaces de cimentar un paradigma sociocrítico en el que mito, imaginario social e ideología no sean utilizados de manera indistinta. Aunque cada uno de los términos de esta tríada conceptual alude a la “producción social del sentido”, en este trabajo resulta esencial notar sus diferencias de cara a la implementación de un modelo operativo de crítica de las ideologías. Se establece así una diferenciación entre el “incremento cualitativo” del sentido en el caso de la ideología, y su vinculación explícita con dinámicas de poder, frente al ámbito de re-significaciones múltiples contenido en el concepto de imaginario social. Este, a su vez, es emparentado con la teoría de esquemas, para señalar así una instancia en la que confluyen factores perceptivo-cognitivos, afectivos y pragmáticos.

El modelo de crítica de las ideologías aquí desarrollado reinstaura la noción de un sujeto (perceptor-espectador) activo y, consecuencia de ello, enfatiza la retroalimentación constante entre sujeto y texto. La recepción fílmica se entiende en este trabajo como proceso, pero no sólo en el sentido “restringido” del cognitivismo: el focalizado en la fisiología de la recepción (las operaciones *bottom-up* o de “abajo arriba”). Por proceso se alude, de manera preferente, a una conciencia espectral que confronta, a través del despliegue del mundo ficcional, unos imaginarios sociales con los que establece una relación dinámica. Ello apunta hacia el segundo conjunto de operaciones (*top-down*) analizado por la teoría cognitiva del cine: la construcción episódica de la narración, los procesos inferenciales y las estrategias de compromiso emocional o empático del espectador (Rushton y Bettinson, 2010: 157). La posibilidad de una crítica de las ideologías depende, por tanto, de la situación o emplazamiento del sujeto respecto al texto; o, en otras palabras, de las vías (abiertas o no) por el texto hacia otras formas de pensar el orden social. En este proceso al que se alude, el texto se convierte en elemento instigador y punto de partida para la estrategia interpretativa.

Para operativizar el formato de análisis textual empleado en esta investigación, se han tenido en cuenta los tres factores indicados más arriba:

- Segmentación narrativa: priorizando los puntos de entrada y cierre en el mundo de la historia. Los mismos, como se argumentará, suponen instantes evaluativos centrales a través de los cuales las narrativas fílmicas dejan traslucir su programa ideológico implícito. De igual forma, se parte del modelo inferencial de Bordwell (1996) para sopesar cómo el encadenamiento narrativo (la teleología del relato) implica una solución determinada a los dilemas planteados por el texto.
- Construcción formal: o nivel de la expresión, con la que se refieren los aspectos de puesta en escena y puesta en cuadro (composición, fotografía, montaje, uso de la banda sonora...), y cómo estos interactúan con la estructura narrativa en pos de la consecución de ciertos efectos textuales. De aquí surgen los debates sobre la reflexividad artística y las valencias ideológico-políticas del texto fílmico (Nichols, 1997).
- Estructuración emotiva: o marco de afectos sobre el que cimentar el pacto (la participación) espectadorial. La atención complementaria a estos “marcadores de emoción” sembrados por el texto permite desentrañar las formas en que la adopción de un tono emocional connota una valencias ideológicas precisas⁴.

El análisis textual incide, por tanto, en la labor conjunta de estos tres tipos de factores-indicadores ideológicos. Con el objetivo de garantizar unas coordenadas rectoras y la delimitación de conclusiones para cada uno de los análisis propuestos, se propone reconducir la interpretación hacia los ideogramas del texto. Se parte aquí de la definición de ideograma formulada por Kristeva sobre la triada semiótica de objeto, *representamen* e intencionalidad:

El ideograma de un texto es el hogar en que la *racionalidad cognoscente* [cursivas añadidas] aprehende la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social. (2001: 148)

⁴ Según sostiene Charles Eckert (citado en Ray, 1985: 18-19), la potencial “sobreinversión emotiva” de episodios narrativos constituye uno de los marcadores principales de la ideología en el cine de Hollywood.

Como constructo teórico, el ideologema refiere los procesos de significación enmarcados en una contingencia, en ese texto histórico y social al que contribuye en forma de “solución de contradicciones” (2001: 155). Para Kristeva, el ideologema constituye, por tanto, una función intertextual “materializada” en los diferentes niveles o estratos textuales para proporcionarles sus inflexiones históricas y sociales (2001: 148). También desde el campo de la teoría literaria, Bajtín alude al ideologema como un habla o lenguaje del texto que transmite “un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social” (1989: 150). En opinión del crítico y teórico soviético, los estilos y variaciones formales suponen siempre “símbolos de los horizontes sociales” (1989: 173). Jameson, por su parte, argumenta que este constructo teórico presupone, simultáneamente, una “descripción conceptual” y una “manifestación narrativa” (2002: 73). El crítico cultural estadounidense define el ideologema como: “the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes” (2002: 61). Jameson encaja el ideologema en el marco de la teoría marxiana de la ideología, centrada en el conflicto de clases. En esta investigación, el concepto se utilizará, sin embargo, para aludir a estrategias de dominación no necesariamente circunscritas, o limitadas, a los conflictos de clase⁵.

La identificación de los ideologemas que subsumen los itinerarios posibles de recepción del texto fílmico se deriva de la atención al contexto sociohistórico de la era Bush en paralelo a la producción fílmica del mismo período (2001-2009). Por ello, se profundiza –como se ha apuntado en el punto 3 más arriba– en la delimitación del marco histórico en el que se produce e incorpora el corpus fílmico analizado. La consulta extensa de fuentes tanto primarias (discursos presidenciales, textos jurídicos, normativos y doctrinales, etc.) como secundarias (ensayos y monografías sobre la cultura, sociedad y/o política del momento, artículos periodísticos, etc.) coadyuva a esa demarcación de un perímetro ideológico anexable a una mentalidad neoconservadora hegemónica. Resultado de este propósito, la segunda parte de esta investigación (capítulo 4) traza un itinerario teórico e histórico a través de los principales hitos del neoconservadurismo norteamericano. Esta descripción detallada de un “clima ideológico” prevalente permite la selección de los ideologemas más tarde analizados en

⁵ Como indica Araujo (1998: 302), el ideologema supone la “unidad significativa y movilizadora de energías semánticas” más apropiada para invocar de forma simultánea una doble referencia en el nivel del imaginario social: las “ideas fuerza” (ideología) y los “rastros míticos” (mitemas o “mitos rectores”).

los textos fílmicos. Por otra parte, la revisión de las fuentes primarias (los filmes) y secundarias (compilaciones de artículos, reseñas y críticas cinematográficas, etc.) en relación con la producción del cine comercial hollywoodense de la época, permite establecer un marco o estado de la cuestión previo a los análisis textuales (capítulo 5).

Como sugiere Pineda-Cachero (2006), la enumeración de estas unidades de análisis (los ideogramas)⁶ ha de realizarse mediante la identificación de diferentes *isotopías* en el texto. Ricoeur define las isotopías como “un plano de referencia, una temática, una tónica idéntica para todas las palabras de la oración” (2003: 89). Abril las define también como “una reiteración del contenido semántico a lo largo de un conjunto de enunciados”, una coherencia semántica que promueve unos “determinados efectos de sentido” (2013: 85-86). Aunque el modelo de crítica de las ideologías planteado en esta investigación se desmarca de los análisis críticos del discurso excesivamente dependientes de la teoría lingüística, sí se antoja necesario partir de este contenido isotópico (ideograma) para escrutar sus particulares valencias en los tres planos de análisis conjunto ya mencionados.

El propio Pineda-Cachero (2006) advierte, por otra parte, que, a la hora de aislar las isotopías del texto, la subjetividad del analista desempeña también una función activa, aunque deba anteponerse siempre el criterio de la búsqueda de la cientificidad. A este respecto, tras el estudio pormenorizado del contexto histórico, se proponen tres ideogramas principales para los análisis textuales: el *ideograma de la inocencia*, el *ideograma del liderazgo* y el *ideograma de la violencia*. Con esta proposición tripartita, se argumenta el esquema ideológico básico de la denominada aquí trama prototípica: el patrón narrativo sobre el que un número relevante de filmes de la época desarrolla “variaciones imaginativas” sobre la realidad del momento. Además de al estudio de las fuentes históricas, para la elección de estos ideogramas se recurre a la propuesta de una “narrativa maestra” de la ideología capitalista norteamericana sintetizada por Wood (1999: 669-670). Las valencias específicas de estos tres ideogramas son consideradas en el interior de agrupaciones o *clases difusas*, más que *bivalentes* (Abril, 2013: 83-84). Las polaridades (+) o (-) constituyen, en consecuencia, los valores marcados o extremos del ideograma de acuerdo a una gradación en la que

⁶ Para construir su aparato teórico, este autor hace uso de los *propagandemas*, equivalentes del ideograma en el campo de la comunicación propagandística.

se contempla, de igual manera, la posibilidad de valores “no disyuntivos” o “no discretos”.

Los ideologemas del texto son proyectados sobre un modelo heurístico base o – recurriendo de nuevo a la terminología derivada del pensamiento narrativo– a un *esquema de la historia*. En este trabajo, se sostiene que esta trama prototípica, construida sobre cuatro elementos básicos (prototipo heroico, experiencia del asedio, amenaza polivalente y respuesta violenta), se corresponde, además de con un proceso de narrativización cultural de la historia, con una codificación hegemónica o estandarizada del fenómeno ideológico en el universo ficcional del cine norteamericano. Con ello, no se afirma que dicha trama pueda aplicarse a la totalidad de los géneros y estilos del cine estadounidense, pero sí que la misma proporciona un amplio margen de aplicabilidad y verificación. El análisis de las particulares evoluciones o despliegues de esta trama en filmes concretos posibilita, por tanto, sondear la concreción de los imaginarios sociales en el interior de dichas narrativas. La atención a los descriptores (ideologemas) de los textos ha de señalar la emergencia o bloqueo de nuevas significaciones imaginarias sociales; esto es, el grado en que las narrativas cinematográficas del corpus seleccionado responden a la “llamada” de la ideología neoconservadora para escenificar esa “solución de contradicciones” a la que alude Kristeva. Tomando como base un corpus representativo, la exploración de los “mundos posibles” derivados de la trama prototípica permite, en suma, caracterizar el cine de la era Bush en una doble dimensión:

- a) En su vertiente diacrónica, en relación con los mitos fundacionales de la nación estadounidense y las características de su historia cultural: el proceso de refiguración (reactualización o subversión) de las fuentes míticas.
- b) En su vertiente sincrónica, para caracterizar la combinatoria que narrativiza un proyecto ideológico contemporáneo (la Norteamérica neoconservadora) en un modelo de imaginario fílmico.

Partiendo de la selección de filmes que fundamentó la tesina de la que se deriva este trabajo, se aducen ahora otros criterios empleados para la selección del corpus para los análisis textuales intensivos:

- Se recurre a películas estrenadas desde 2003 y en años sucesivos. Es este el momento en el que, como indica Rehak (2012: 87), se empezarían a patentar en los filmes, por motivos de periodización y cadencia industriales, los efectos del comienzo de siglo (la nueva victoria neoconservadora en las elecciones presidenciales de noviembre de 2000, los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, el comienzo de la Guerra contra el Terror, etc.).
- Variedad genérica: se propone el análisis de muestras del cine de superhéroes (*El caballero oscuro* [*The Dark Knight*]), drama y misterio (*El bosque* [*The Village*]), terror (*La niebla* [*The Mist*]) y neo-western (*Una historia de violencia* [*A History of Violence*]). Según se expone en el capítulo 5, tanto el cine de superhéroes como el de terror suponen dos de los géneros más significativos del cine de la época. Asimismo, tanto *El bosque* como *Una historia de violencia* resultan representativas del tono “sombrio” predominante en la producción fílmica de la era Bush.
- Mezcla de cine de autor y cine comercial: a pesar de operar en el ámbito del cine comercial, los cuatro realizadores responsables de los filmes analizados son, a su vez, detentadores de reconocibles marcas autorales. Ello favorece la exploración de hipotéticas variaciones autorales sobre la trama prototípica.
- Relevancia comercial: salvo en el caso de *La niebla*, que obtuvo resultados discretos, el resto de filmes propuestos tuvieron un considerable éxito en taquilla. En este sentido, los réditos comerciales de *El bosque* y, sobre todo, *El caballero oscuro* resultan incontestables.
- Relevancia heurística y representatividad temática: cada uno de los filmes supone un ejemplo paradigmático en relación con los imaginarios propuestos: imaginario del héroe (*El caballero oscuro*), imaginario del asedio (*El bosque*), imaginario de la amenaza (*La niebla*) e imaginario de la violencia (*Una historia de violencia*). No obstante, cabe aclarar que cada análisis textual incide en los mismos (cuatro) componentes, con la diferencia de que, dependiendo del caso, uno de estos componentes (imaginarios) es priorizado.

- Los filmes seleccionados representan “textos límite”. El investigador estadounidense David Bordwell (1996) utiliza el término para aludir a aquellos filmes en los que se vislumbra una torsión extrema del modelo narrativo y/o formal-estético. En esta investigación, centrada en la producción y uso de los sentidos sociales, el concepto se emplea para señalar un texto en el que las valencias ideológicas tradicionales o hegemónicas dentro de una tradición son forzadas hasta abrir la posibilidad de que surjan nuevas significaciones sociales. El texto límite, por tanto, es aquel que bascula entre las dos manifestaciones del imaginario social: la ideológica y la utópica (Ricoeur, 2002). El texto límite considerado, en suma, como la vía de acceso hacia la emergencia de un nuevo imaginario.

Por último, cabe consignar, en concordancia con las ideas de Aumont y Marie (1990: 266-270), algunos criterios para garantizar y validar los análisis textuales propuestos. Los autores distinguen entre *criterios internos* y *externos de verificación* del análisis del texto cinematográfico. Los internos, de inspiración sistémica-estructuralista, establecen dos principios: 1) el análisis debe ser coherente; y 2) el análisis debe avalar la inclusión posterior de nuevos elementos. Los criterios externos, por su parte, pretenden discernir la pertinencia del análisis en relación con el contexto de producción del filme; la manera en la que el análisis es capaz de “explicar” los condicionantes de dicho contexto. Ambos criterios resultarán relevantes en el momento de presentar las conclusiones finales de esta investigación.

PARTE I: MARCO TEÓRICO.

Capítulo 2: El imaginario social como objeto de conocimiento.

2.1. Introducción.

La delimitación de un marco epistemológico de estudio posible para el fenómeno del imaginario social está necesariamente condicionada por el “redescubrimiento del simbolismo” que acaece en el siglo XX (Garagalza, 2002: 85-89). En este contexto, lo simbólico ha de considerarse en cuanto plano de manifestación de lo imaginario⁷ (Agudelo, 2011: 2, 11; Baczko, 1991: 28-32; Beriain, 2011: 115; Carretero-Pasín, 2011: 102; Castoriadis, 2013; Selva & Solá, 2004: 133). La correlación entre ambos términos se sustenta sobre la potencia matricial de generación de sentido/s propulsada por el imaginario, que sólo encuentra una materialidad y un régimen específico de visibilidad por obra de la acción simbólica⁸. Como afirma Dubois (1998: 22), lo imaginario es el lugar de encuentro de la puesta en imagen (representación) y de la significación (o semiosis), el punto de confluencia entre las dimensiones icónica y verbal (Wunenburger, 2008: 27-30). Esta contigüidad conceptual entre lo simbólico y lo imaginario alimenta un tipo de confusión epistémica que englobaría tanto a los productos como a las facultades humanas implicadas en el proceso de configuración de la realidad, entendido tal proceso como *imperativo antropológico*.

⁷ “Lo simbólico y lo imaginario van juntos. Lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no sólo para ‘expresarse’, lo cual es evidente, sino para ‘existir’, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más. El delirio más elaborado, como el fantasma más secreto y más vago, están hechos de ‘imágenes’, pero estas imágenes están ahí como representantes de otra cosa, tienen, pues, una función simbólica” (Beriain, 2011: 115).

⁸ Para dar cuenta de la alternancia terminológica entre *el/lo imaginario*, Catalá (2010: 156-158) considera que este par lingüístico alude a “dos niveles de una misma figura”: “*Lo imaginario* es todo aquello que pertenece al terreno de la imaginación, es decir, que no es real, mientras que *el imaginario* es la estructura que rige esta imaginación, que produce el acto de imaginar” (2010: 157). Según Catalá, el imaginario sí gozaría de una “existencia efectiva” y un lenguaje propios: el “lenguaje profundo de las imágenes”, tradicionalmente “escamoteado en la representación clásica” (2010: 157). La *interfaz* sería, en opinión del autor, el “medio genuino del imaginario” (2010: 158).

La incierta categorización de lo imaginario ha de relacionarse, de partida, con el papel secundario, diríase incluso marginal, al que quedó relegada la imaginación en la tradición científico-intelectual de Occidente hasta tiempos muy recientes. Ello no deja de ser contradictorio con ciertos fundamentos filosóficos occidentales que, ya desde la época de la Grecia clásica, en Platón y Aristóteles, vinculaban la imaginación y la imagen con el conocimiento (Ferraris, 1999; Selva y Solá, 2004: 130). Sin embargo, la consolidación del proyecto de civilización en el ámbito europeo, más tarde extendido a otras latitudes, primará el papel de la razón objetiva, restrictiva y analítica sobre las capacidades imaginativas innatas al individuo y a la colectividad. Se desencadena así una dinámica de omisiones y resistencias en las que la imaginación –“enemiga de la razón” o, según Pascal, “maestra del error”–, reaparecerá en diferentes momentos históricos para contrarrestar lo que Durand ha calificado de “desconfianza iconoclasta endémica” del mundo occidental (2000: 23-30).

2.2. El problema de la (in)definición de lo imaginario.

2.2.1. De la imaginación a lo imaginario: breve historia acerca del desprestigio y revalorización de un término.

Etimológicamente, la imaginación se sitúa en un juego de “dialéctica inversa” con el término *fantasía* desde la época clásica (Ferraris, 1999: 11-19): la primera alude a la retención de una ausencia (la huella), y la segunda a una reelaboración creativa⁹. Siguiendo esta distinción semántica inicial, las connotaciones más “realistas” y plausibles caerían del lado de la imaginación, mientras que en la fantasía vendría a concurrir el mundo de las creencias y las ficciones, lo irreal, lo no-verosímil. La

⁹ Nótese como esta dialéctica –basada en la complementariedad, la extensión-amplificación o la plena coincidencia de sentido– es registrada asimismo por el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE, consultado en su versión electrónica). En sus tres primeras acepciones, la *imaginación* designa: 1. “Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”; 2. “Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento”; 3. “Imagen formada por la fantasía”. Por su parte, el término *fantasía*, en sus cinco primeras acepciones denota: 1. “Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales”; 2. “Imagen formada por la fantasía”; 3. “Fantasmagoría (ilusión de los sentidos)”; 4. “Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce”; 5. “Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso”. Como afirma Ferraris (1999: 11), entre ambos términos se identifica una concordancia, más no una coherencia de sentido. Aunque el propio filósofo italiano sugiere que entre los siglos XIX y XX se debilita este vínculo semántico –con la “salida de escena” de la fantasía, condenada al ostracismo de la especulación y la irrealidad–, aún se percibe la esencia de la citada dialéctica tanto en el registro normativo de ambas palabras como en su uso común en el habla o discurso popular.

phantasia griega se confronta así con una dualidad semántica en el interior de las lenguas (neo)-latinas: por un lado, *visio* (vinculada a la percepción) y, por otro, la *imaginatio* (lindando con lo memorístico, con la repetición o re-aparición del objeto sensible de la experiencia). A esto ha de añadirse que en la *phantasia* originaria se recoge el sentido de *phantasma* como “lo que aparece”, siendo la re-presentación (ya sea en forma de marca/indicio o de pura ficción) sólo una consecuencia derivada de ese estatuto originario. La cuestión principal sería, entonces, aquella que incumbe a la semántica de la imaginación en cuanto “doctrina de la verdad” (Ferraris, 1999: 19).

En esencia, lo que debe dilucidar cualquier teoría de la imaginación es la salida a la dicotomía entre lo falible y lo verídico, entre la invención y la convención (Selva y Solá, 2004), entre lo sensible y lo lógico-inteligible. Para ello, se demanda un posicionamiento que interprete la imagen en toda su diversidad, más allá de su funcionalidad estética, y que la lleve de nuevo hacia el territorio de la cognición, donde ya la diferenciación tajante entre la imagen y el concepto queda problematizada, cuando no diluida. A ello aluden algunas traducciones posteriores de la *imaginatio* latina, como la *Einbildungskraft* en lengua alemana, introducida por Paracelso (Ferraris, 1999: 16), y que señala una “creatividad profunda”¹⁰. Reconocer esta función primordial de la imaginación supone explicitar la relación entre lo interno (el mundo de la conciencia) y lo externo (la *physis* o mundo natural) como un continuo acto de creación de sentido, en el que el momento de la percepción y el de la atribución de significado son uno y el mismo. Esa capacidad de figuración o *esquematismo*, en términos kantianos, es precisamente la que invoca Ricoeur al señalar que “imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos” (2002: 202).

En mitad de esta “(in)definición por exceso” que ha acompañado a la imaginación – exceso por su polisemia esencial, exceso en la tradicional negación de su estatus epistemológico y de la “realidad” de sus efectos–, es necesario posicionarse de partida del lado de la reivindicación de su valor como forma de conocimiento. El estudio del imaginario es aquel que tiene como objeto la constitución del mundo humano intersubjetivo y con-sentido. En lugar de evocar la falta de un “principio de realidad”, de un

¹⁰ Castoriadis recoge así esta misma idea: “El papel fundamental de la imaginación, en el sentido más radical, había sido claramente visto por la filosofía clásica alemana, por Kant, pero sobre todo por Fichte, para quien la *Produktive Einbildungskraft* es un «*Faktum* del espíritu» que es, en último análisis, no fundamenteable y no fundamentado y que hace posibles todas las síntesis de la subjetividad” (2013: 235, en nota al pie 45).

entorno físico tangible, sobre el cual la imaginación sobrevolaría como desviación irreparable o creación estéril, cualquier modelo teórico fundamentado en la *apertura epistemológica* a la imaginación/el imaginario germina al considerarla/o un principio constituyente, la matriz de los procesos de creatividad individual y social con los que el mundo se hace inteligible a la conciencia. La posibilidad del conocer a través de la facultad imaginante requiere, en consecuencia, superar las dicotomías brevemente señaladas, pues, como recuerda Ricoeur, “antes de una percepción evanescente, la imagen es una significación emergente” (2002: 202). En la contienda por desentrañar ese universo imaginario se decide la cuestión central del sentido que condiciona el propósito humano de construir entornos socio-culturales habitables.

Durante la edad moderna, la imaginación resiste el envite de la razón instrumental confinada en el espacio de la creación artística, con lo que no es hasta mediados del siglo XX cuando se produce la auténtica *sustantivación* de lo imaginario. Este paso de la función adjetiva y derivativa del término *imaginario* a la nominalización presente en *el/lo imaginario* implica una revalorización de la imaginación y sus productos¹¹. Así sustanciado, en su especificidad y autonomía como configurador/matriz de sentido, el/lo imaginario viene a integrarse en el debate científico abierto entre las fracturas del proyecto moderno. En el campo de las artes, el “contradiscurso” del romanticismo empieza a consolidar una vertiente creativa, acompañada de un posicionamiento (anti)-intelectual, en oposición abierta a las supuestas conquistas del Siglo de las Luces. Entre los factores con los que el movimiento romántico desafía el modelo de la lógica utilitaria destacan el énfasis en la libertad individual y en el valor de la imaginación creadora. De ahí que la figura del artista se consagre como una suerte de divinidad, pues a través de su obra se desata todo un muestrario de fuerzas irracionales reprimidas por la templanza y el cálculo “frío” del racionalismo. Lindando con el cambio de siglo, en el simbolismo, y más tarde, ya entrado el primer tercio del siglo XX, en el surrealismo –al que Walter Benjamin calificó de “última instantánea de la inteligencia europea” (1998: 41-63)–, se vuelve a escenificar la entronización de la imagen resistente contra las estrecheces impuestas por el positivismo. Al potenciar el poder liberador y afectivo de la imagen en libre asociación, desvinculada de los servilismos reductores del concepto, estas tendencias trazarán una línea de oposición a la lógica tecnocientífica moderna. Al

¹¹ De la resistencia a este proceso de sustantivación de la imaginación da cuenta la ausencia en el DRAE de una función nominal para *imaginario*, que es aún exclusivamente definida en categoría adjetival.

mismo tiempo, la reivindicación de lo imaginario contestará la primacía de la estética realista-naturalista que envuelve ese mismo universo constrictor y matematizado.

A estas tentativas artísticas, hay que unirles la reflexión filosófica acerca de la imaginación reactualizada, especialmente, tras los estudios de Jean Paul Sartre y Henri Bergson a partir de mitad de la década de los 30 del pasado siglo. Es precisamente la obra sartreana (Sartre [1976, 1978]) la que, desde planteamientos fenomenológicos, propugna el tránsito de la imaginación (esa “función irrealizante de la conciencia”) a lo imaginario, siendo este último el “correlato noemático” de la primera, y resultando así la sustantivación explicitada en términos de un “pensamiento objetivado” (en la línea de la definición del *noema* fenomenológico). Lo imaginario es ya conceptualizado cual producto y conjunto más que sólo como capacidad o facultad humanas. A ello alude Wunenburger (2008: 13) cuando apunta que es justo en este momento cuando la imaginación trasciende el ámbito de lo psicológico, y sienta las bases (no presentes aún en Sartre) para reintegrar afirmativamente las funciones de la imaginación productora (la peculiar potencia fabuladora humana). A pesar de que las contribuciones de Sartre y Bergson restablecen el debate filosófico acerca de la imaginación como imaginario, sus revisiones del término dejan traslucir aún los mismos prejuicios empiristas de las teorías “históricas” o clásicas: privilegio del reino de la razón y una perspectiva sobre la imaginación que la degrada y reduce a lo que Durand (1971, 2000, 2005) define como un mecanismo de improductivo “vaciamiento” de la conciencia. No obstante, la obra de Sartre, ya sea a forma de contraejemplo, visibiliza el acta de nacimiento de la “ciencia de lo imaginario” en el mundo académico francés¹².

Haciendo hincapié, al igual que Durand, en la influencia primordial del surrealismo, Wunenburger (2008: 19) aduce otros motivos para la emergencia de lo imaginario en las ciencias humanas de la posguerra: la propagación del psicoanálisis freudiano; la proliferación de prácticas esotéricas por influencia del romanticismo y del ocultismo; la influencia de los trabajos sobre la religión de Mircea Eliade (1998) y sobre la sociología de las religiones de Durkheim; y el interés por la arquetipología jungiana, la filosofía neokantiana de Cassirer y la neohermenéutica filosófica de Gadamer, Heidegger y

¹² Wunenburger (2008: 19) consigna las aportaciones del conjunto de pensadores franceses (filósofos, latinistas, antropólogos...) que, especialmente en la segunda mitad del siglo XX (1940-1990), coadyuvaban a la constitución de esta nueva ciencia. Además de aquellos ya mencionados o citados (C. Castoriadis, G. Durand y P. Ricoeur), Wunenburger se refiere también a G. Bachelard, R. Caillois, H. Corbin, P. Brunel, P. Walter, J. Thomas, J. Chevalier, J. Derrida, J. F. Lyotard, M. Serres o G. Deleuze.

Ricoeur. Para Baczko (1991: 12), sin embargo, la verdadera sustantivación de lo imaginario se produce a partir del auge de la imaginación no sólo en el discurso de las ciencias humanas, sino fundamentalmente en el discurso político durante y con posterioridad al Mayo del 68 francés. La repetida máxima de “la imaginación al poder” no hace sino constatar el calado de una forma de pensamiento colectivo que explora la “facultad de lo posible” encerrada en todo imaginario, y la articula en forma de teorización sobre la “alteridad” política¹³.

2.2.2. Elementos y criterios para una definición del imaginario.

Lo imaginario hereda la aureola de “indecibilidad”, “plasticidad” (Wunenburger, 2008: 13-18) e indefinición ya presente en sus términos análogos: imaginación e imagen¹⁴. Contribuye a enfatizar la dificultad de su definición, su “ambigüedad constitutiva” (Pintos: 1995: 19), el hecho de que se recurra para caracterizarla a los términos derivados de la misma lógica que intenta combatir (¿cómo asumir, si no, hasta sus últimas consecuencias las restricciones lingüísticas e intelectivas impuestas por la lectura de lo imaginario en cuanto *concepto*? ¿De qué manera escapar a las aporías implícitas a esta asunción?). Además, la *imaginación sustantivada* puede formularse, como ya se ha expuesto, por referencia al género gramatical masculino (*el*) o al neutro (*lo imaginario*), o quedar calificada como *imaginario social*, *socio-histórico*, *cultural* o *colectivo*. La polisemia inevitable de los objetos de estudio de las ciencias humanas proyecta el sentido de lo imaginario hacia convergencias semánticas múltiples con otros términos (mito, mentalidad, cosmovisión, sueño, fantasma, ideología, representación...) que singularizan y valoran teorías y métodos exploratorios ya avocados a la interdisciplinariedad característica del momento actual. Esta familiaridad léxica sería apenas un primer grado de “complejización” a la hora de categorizar el imaginario. A

¹³ Ferraris cuestiona el uso radical, auténticamente emancipatorio, de la imaginación en el contexto de la convulsa realidad del Mayo francés, afirmando que tras las reivindicaciones imaginativas de aquel trance histórico se esconde el “más perfecto realismo político” (1999: 18).

¹⁴ Podría incluirse aquí también otro derivado léxico de la familia de la imaginación, la palabra *imaginería*. Su uso, no obstante, queda más circunscrito a los productos de la actividad literaria (imágenes o metáforas propias de un autor o tendencia) y artística (las tallas, bordados o pinturas decorativas). Así lo contempla, por ejemplo, la definición del DRAE. La característica definitoria de estos productos es el hallarse ya provistos de un matiz de pre-ordenamiento o conjunción determinada en concordancia con una idea o principio. Ello se contradice con la capacidad creativa y re-ordenadora primordial de lo imaginario en cuanto proceso.

esta convergencia semántica habría que añadir, a manera de introducción, los otros desafíos afrontados por la teoría del imaginario.

Por un lado, incluso cuando se admite la imposibilidad de un pensamiento sin imágenes, la imaginación siempre ocupa una posición inestable, en la encrucijada entre otras facultades humanas, principalmente las de percepción y las de memoria. Aquí se origina el conflicto que escenifica la naturaleza dual de la imaginación: *reproductora* y *productora/creadora*. El debate sobre lo imaginario discurre por la senda teórica que pretende dar cuenta de las vinculaciones y transformaciones entre lo sensible y lo inteligible, la percepción y la idealización, lo presente y lo ausente evocado. A ello apunta Ricoeur (2002: 199-200) al significar, desde la atención al eje del objeto de la capacidad imaginante, las aporías implícitas entre las teorías reproductoras y las teorías productoras de la imaginación, ejemplificadas, respectivamente, por el empirismo de Hume y la fenomenología de Sartre. Para la primera, la imaginación es cautiva de la percepción –suponiendo esta el criterio exclusivo de verdad–, pues se limitaría a facilitar el registro de la “huella”, de “una presencia debilitada”. Consecuencia directa es que la imagen queda desacreditada como objeto de conocimiento. Este hecho no será enmendado completamente por las teorías de la imaginación productora, pues en ellas, incluso cuando se reconoce su función trascendental, esta sigue operando de acuerdo a un sentido “restringido” de la imagen. La misma se concibe como “ausencia”, expresión de un “hundimiento del mundo” o de un “mundo anonadado” (Sartre, 1976: 277), y se canaliza por la obra del sueño, de la ficción o de la producción artística.

Como extensión de esta problemática surge el debate en torno a lo imaginario centrado en el *resultado* (un conjunto de imágenes) o en el *proceso* (capacidad incesante de autocreación y ordenación)¹⁵. Aquí los criterios de distinción basculan sobre la noción del dinamismo (*formismo*) o estatismo de las imágenes englobadas en sistemas, así como en su grado de coherencia interna. En el primer caso, el imaginario singulariza y autonomiza la actividad de la facultad imaginativa, se presenta como su producto, cerrado y estático. El grado de realidad de este “catálogo de imágenes” es puesto en cuestión desde algunas perspectivas. La visión del imaginario como proceso enfatiza, sin embargo, la actividad imaginante, su naturaleza de *poiesis*, de principio

¹⁵ Wunenburger (2008: 17) formula esta distinción en el contraste entre una concepción *restringida* y otra *ampliada* de lo imaginario.

estructurador (Bachelard, Durand, Castoriadis...). Lo imaginario se abre a la profundidad del sentido y se presta a una reinención y recreación continuas. La facultad se entrelaza o confunde con el producto bajo este prisma, y lo que se realiza son las posibilidades perceptuales y configuradoras de la imaginación. Así, para Thomas (1998b: 15), lo imaginario es un “sistema, un dinamismo organizador de las imágenes” que las sitúa en un movimiento constante de relación profunda entre ellas. No se trata de un corpus estático ni de un entorno espacial u objeto concretos, sino de un “dinamismo organizador/estructurador entre diferentes instancias fundacionales” (1998b: 19). Esta concepción sistémica de lo imaginario rompería con la lógica aristotélica del *tertium non datur* al aludir a la unidad en la pluralidad instaurando ese “tercer espacio” en el que lo imaginario y lo real ya no se contraponen, sino en el que más bien se encuentran fusionados. Wunenburger (2008) recurre, de igual forma, a una definición de lo imaginario en términos sistémicos:

... un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (2008: 15)

Un segundo grado de complejización se descubre al entender que lo imaginario alude tanto a una dimensión intrapsíquica individual como a una forma de intersubjetividad, con lo que cualquier intento de definirlo deberá proporcionar una explicación plausible para especificar la relación entre ambas dimensiones, así como su mayor tributo a una de ellas¹⁶. Se manifiesta de nuevo la concurrencia de lo imaginario con el conjunto de términos señalados más arriba (mito, mentalidad, etc.)¹⁷, los cuales conjugan igualmente la interacción de las variables individuales y colectivas en los procesos de dotación de sentido. Esta oscilación teórica dará lugar, según se sostiene en esta investigación, a dos modelos o tendencias principales de definición e interpretación de lo imaginario que lo “valorizan” más allá de la referencia a una lógica sistémica. Cabe aclarar en este punto que el propósito de vislumbrar algunas disonancias o matices diferenciados entre estos

¹⁶ Agudelo (2011: 6-7), por su parte, incluye una taxonomía de lo imaginario que distingue cinco categorías: *imaginario social*, *imaginario individual*, *imaginario conjunto*, *imágenes mentales* e *imágenes arquetípicas*.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Wunenburger (2008: 14-15) para una discriminación conceptual entre algunos de ellos.

dos modelos potenciales de acercamiento a lo imaginario, en realidad íntimamente relacionados, se relaciona con la necesidad de delimitar aquella concepción del mismo más pertinente para los presupuestos de este trabajo. Se propone aquí relacionar estos dos modelos con las dos teorías “canónicas” sobre el imaginario: la de Gibert Durand y la de Cornelius Castoriadis. El calificativo canónico ha de ser aplicado, en este caso, desde la conciencia de hallarse ante un campo de estudio aún en busca de un aparato teórico-metodológico ampliamente consensuado.

El primero de los modelos propuestos germina con mayor fuerza de los objetivos de una reflexión antropológica y psicológica (de una *psicología profunda*, en los términos de la arquetipología de Jung), mientras que el segundo se adecuaría con mayor eficacia a los de la investigación sociológica e histórica, o de la filosofía política (Castoriadis). De un lado, lo imaginario se emparenta con las tesis jungianas acerca del *inconsciente colectivo*, ese sustrato poblado de “imágenes primigenias” o arquetípicas que encontrarían un “resurgimiento autóctono” en la psique individual (Jung & Kerenyi, 2004: 100). Se plasmaría así la continuidad de una herencia antropológica esencial, de un continente anímico compartido de orígenes inciertos, proto-históricos, pero que garantizaría un principio unificador de sentido/s (el contenido arquetípico). El sesgo trascendental, abiertamente teofánico en muchos casos, de esta concepción de lo imaginario –la que aquí se denominará *visión arquetípico-teofánica*– impregna los trabajos sobre lo imaginario del colectivo Eranos¹⁸ (el mito según Elíade, la imaginación simbólica de Durand, la imaginación material de Bachelard...) que a través de la figura de Andrés Ortiz-Osés y su hermenéutica simbólica, encuentran también su difusión en el ámbito hispano en autores como Sánchez-Capdequí. Este autor, que prefiere utilizar el término *imaginario cultural*¹⁹, lo define así:

Por Imaginario cultural entiendo el reducto trascendental y transhistórico en el que se va depositando el conjunto de vivencias y experiencias del quehacer humano a lo largo de su historia; es decir, y en definitiva, el *Saber cultural* de la especie, las coagulaciones numinosas o arquetipos ... que dotaron de

¹⁸ Véase Kerényi, Neumann, Scholem & Hillman (1994) para una selección de textos de autores adscritos a este colectivo.

¹⁹ Sánchez-Capdequí (1999: 82) recurre, asimismo, a la mención de las teorías de Maffesoli (2004) acerca del *neotribalismo* y las nuevas formas de la socialización empática, para señalar un ímpetu re-ligador, pero no-confesional a partir del imaginario. A pesar de esta aclaración, la concepción del Imaginario Cultural de Sánchez-Capdequí conserva trazas de un trascendentalismo de raíz teofánica.

direccionalidad al sentido profundo de formas sociales ya extinguidas y desaparecidas y que perviven en estado potencial como soporte básico de toda creación histórico-social futura. (1999: 50)

La manifestación de una teofanía informa igualmente el concepto de *lo imaginal* en Henry Corbin²⁰.

El segundo cuerpo teórico principal sobre lo imaginario –al que se podría denominar *visión sociológico-(des)legitimadora*– deriva de la perspectiva sociológica de Durkheim, complementada y/o aumentada por las contribuciones de otros autores como Mauss, Weber o Georg Simmel. Aunque en la teoría de las *representaciones colectivas* de Durkheim se registran todavía resabios de un trascendentalismo de corte tradicional, se produce, sin embargo, un cambio de foco, y la trascendencia se adhiere, es inmanente, a lo social en sí. La atención se emplaza en la primacía de la conciencia colectiva (“conciencia de conciencias”, Durkheim [2003: 664]) sobre la individual, y en la facultad humana innata para idealizar que, según el sociólogo francés, encuentra su máxima expresión en la necesidad de la sociedad de crearse y reconstituirse cíclicamente. El hecho social despliega en Durkheim un *valor coercitivo* sobre la conciencia individual. Si bien el pensamiento religioso conserva su valor de producto supremo de la sociedad, al recurrir a los factores de creación social históricamente situados se abre un nuevo enfoque de exploración de lo imaginario socio-histórico que halla su teorización “hegemónica” en la obra de Cornelius Castoriadis, y que, a partir de él, sustancia muchas de las investigaciones en el ámbito francés (Bronislaw Baczko, Michel Maffesoli, Raymond Ledrut, Georges Balandier...). Esta perspectiva influye, igualmente, en un número cada vez mayor de investigaciones llevadas a cabo en España desde mediados de los noventa, con la labor inicial de Juan Luis Pintos o Gerard Imbert, después desarrollada por Ángel Carretero-Pasín y el resto de investigadores adscritos al Grupo Compostela de Estudios sobre Imaginarios Sociales (GCEIS), así como en Latinoamérica (Felipe Aliaga, Manuel Antonio Baeza...) Se trataría, en suma, de un

²⁰ Con lo imaginal, Corbin alude a un campo de “espiritualidades místicas”: “imágenes visionarias, disociadas del sujeto, que tienen una autonomía a medio camino entre lo material y lo espiritual y que sirven para hacer presentes, en la conciencia, realidades ontológicas trascendentales” (Wunenburger, 2008: 15). Para Durand, lo imaginal implica una “facultad «celestial»” en la que una realidad divina “contempla” al hombre y se deja contemplar por él (2000: 94).

paradigma de *sociología profunda* (Baeza, 2008)²¹ donde tienen cabida algunas de las preocupaciones primordiales de la sociología y de lo político en un sentido amplio; en especial las ligadas al poder y a las estrategias de legitimación para la cohesión de los grupos sociales. Así, Pintos propone una aproximación tentativa al imaginario social en los siguientes términos:

Tiene que ver con las «visiones del mundo», con los metarrelatos, con las mitologías y las cosmologías; pero *no se configura como arquetipo fundante, sino como forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de reproducción social, como sustancia cultural histórica* [cursivas añadidas]. Tiene que ver también con los «estereotipos» (en cuanto que genera efectos de identificación colectiva), pero va más allá de las simples tipologías descriptivas de «roles», porque precisamente rompe la linealidad, articulando un sentido. (1995: 10)

Las dicotomías, por matizables que pudieran ser, entre ambas aproximaciones a lo imaginario pueden concretarse atendiendo a diferentes factores:

- *Criterio ontológico*: Donde la perspectiva arquetípico-teofánica enfatiza los rasgos sustantivos del arquetipo (o el arquetipo en cuanto *esencia*), la perspectiva sociológico-legitimadora aboga –en la línea del *relacionismo* de Mannheim– por lo *plausible*/la *plausibilidad*: el imaginario proporciona el acceso a lo que puede ser pensado, muestra la tensión entre lo visible y lo opaco de la realidad social (Carretero-Pasín, Castoriadis, Pintos...) ²².

²¹“Se puede afirmar que las teorías de los imaginarios sociales corresponden también a ese tipo de esfuerzos intelectuales, en lo que sólo hasta ayer se denominaba *zonas fronterizas* del conocimiento sociológico, por su cercanía con los campos propios de otras disciplinas vecinas, como la antropología o la psicología social, por no citar sino las más próximas. Los imaginarios sociales corresponden a algo así como la «fuente energética» a partir de la cual se inspira la vida social: las subjetividades sociales.” (Baeza, 2008: 24). Baczko también alude al carácter *intersticial* de los estudios sobre el imaginario cuando afirma que “su historia reciente es reveladora de una problemática, en los confines de la historia, de la antropología y de la sociología, que se busca y se define más allá de las fluctuaciones y de las ambigüedades semánticas” (1991: 13-14).

²² Así lo expresa Baeza: “La idea fundamental... consiste en sostener que la organización del universo, la vida individual y colectiva en este mundo, la inserción en la sociedad, la estructuración del tiempo y del espacio, deben estar dotadas para nosotros los seres humanos de una ‘explicación’ plausible, o sea de un modelo básico, de una suerte de argumentación en la cual podemos confiar. Eso es lo que podemos entender como una indispensable *adhesión subjetiva* a lo que nos corresponde vivir y experimentar. Lo plausible quiere decir, en síntesis, la atribución estable de requisitos, de condiciones, de cualidades y características, etc., que hacen “creíble” una historia, un relato primordial, que nos proporcionan el eje

- *Criterio genético-estructural*: Aquí el imaginario se relacionaría con la constatación de un principio motivador (necesidad, intencionalidad, satisfacción, interés, supervivencia...) para la creatividad individual y social. Este principio se despliega tanto en una dimensión material como simbólica. En última instancia la génesis de lo imaginario puede referirse: a) al nivel de la estructura biológico-antropológica, que puede despertar una conciencia de lo real como “fractura” ontológica que ha de ser “simbólicamente suturada”: la “constitución trágica de lo real” en Sánchez-Capdequí (1999: 36), o la “herida trágica”, en las que resuenan los ecos del pensamiento nietzscheano²³; o b) el imaginario puede proyectarse al nivel de la superestructura, o marco social de las creencias y valores, para visibilizar la situación de *asimetría polivalente* (Pintos, 1995: 55) desde la que se articulan las posiciones de dominación.
- *Criterio temporal*: Como señala Baczko, “una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico” (1991: 9). De acuerdo con esta función, corresponde al imaginario subsumir pasado, presente y futuro en conjuntos simbólicos que configuran, en el nivel supraindividual, una suerte de proyecto colectivo que, de forma simultánea, significa el valor de la memoria y proporciona una ruta de sentido hacia un futuro posible o deseado. Rebajando el impacto y el valor de la casuística histórica, la primera de las concepciones del imaginario recurre a la sustitución de la idea privilegiada de futuro por la de una *sincronicidad a-causal*, para la cual las marcas de la sucesión de presentes históricos se justifican en cuanto contribuyen a la rehabilitación, expansión y profundización del depósito antropológico esencial (el arquetipo transhistórico), fuente numinosa del saber de la especie humana. De igual forma, frente a la teleología occidental, heredada de la tradición judeo-cristiana, la visión *arquetípico-teofánica* del imaginario opta por el modelo de circularidad oriental: un “tiempo *cíclico, recurrente y circular*” (Sánchez-Capdequí, 1999: 26). Esta contempla, más allá del *imaginario del iniciar* de la modernidad (imbuido del optimismo cientifista del pensamiento ilustrado), un

más elemental de abscisas y coordenadas que nos hace posible la inserción en este mundo. A esta tarea contribuye muy eficazmente, desde luego, la imaginación” (2011: 91).

²³ La base de estos planteamientos se sustenta sobre el concepto de *teodicea* y sobre la ontologización del mal (Sánchez-Capdequí, 1999: 34-35).

continuo *iniciar del imaginario* (Sánchez-Capdequí, 2011), una posibilidad de *auto-alteración* permanente. Matizando esta idea de auto-alteración, Castoriadis prefiere “materializarla”, ligarla a lo socio-histórico concreto, para teorizarla como la capacidad de la sociedad de re-pensarse a sí misma a través de un *imaginario social instituyente*. El espacio de la creatividad social se reserva la capacidad de alterar la institución del mundo a partir, por ejemplo, de uno de sus apriorismos: el tiempo. Donde la visión arquetípica privilegia la *función equilibradora, fusional y homeoestática* del imaginario, la visión sociológica aboga por introducir una *función desequilibradora* (Raymond Ledrut), *herética* (Jean Duvignaud) y/o *utópica* (Mannheim, Sorel, Bloch, Baczko...).

2.2.3. Las definiciones canónicas del imaginario.

2.2.3.1. Visión arquetípico-teofánica: el imaginario antropológico de Gilbert Durand²⁴.

La de Durand puede considerarse la primera gran teoría fundamentada sobre el concepto de lo imaginario, el punto de partida de una tarea intelectual encaminada a sustanciar el “reencantamiento” del mundo. A partir de la publicación original de su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* en 1960, Durand elabora un proyecto teórico-metodológico en diferentes fases con el objetivo de lograr la rehabilitación “cognoscitiva” de lo imaginario. Tal proyecto tiene precedentes claros en las investigaciones de autores como Gaston Bachelard (1981, 1992, 1997, 2003a, 2003b) o Roger Caillois (1993), que ya en la década de los 1930 proponen una reintegración de las funciones fabuladoras o de las “ensoñaciones” en un nuevo modelo epistemológico más allá de la ciencia positiva²⁵. Esta tríada de autores reivindica lo imaginario desde modelos biológicos que priorizan la creatividad innata y “trascendental” del psiquismo humano. En el caso de Durand, la imaginación simbólica supone la base de su interpretación de un *trayecto antropológico*:

Finalmente, el imaginario no es nada más que ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos

²⁴ Para una glosa más extensa sobre la concepción de lo imaginario en Durand, así como sobre el método de la mitocrítica y el mitoanálisis, véanse, entre otros, Pintor-Iranzo (2001) y Fernández-Pichel (2010).

²⁵ Véase Reyes-Ventura (2012) para un comentario sobre las sinergias intelectuales entre Bachelard y Caillois en torno al estudio de lo imaginario.

pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente, como lo mostró magistralmente Piaget, las representaciones subjetivas se explican por los ‘acomodamientos anteriores del sujeto’ al medio objetivo. (2005: 44)

Durand expone la determinación mutua de las representaciones dimanadas de la subjetividad humana y de los estímulos provenientes del medio natural y social circundante. Lo imaginario se sitúa en el epicentro de una dinámica de instauración del *ser-en-el-mundo* desplegando todo su potencial simbólico a lo largo de los dos límites reversibles del psiquismo y el entorno. Es por ello que, tomando el término bachelardiano, Durand viene a denominar *psicoanálisis objetivo* (2005: 48) a su método de estudio de lo imaginario. El rasgo esencial de la imaginación es, de hecho, su capacidad de manifestar en forma de gesto, palabra o imagen una polisemia inapelable, por la cual tales productos, objetos o representaciones imaginarias trascienden la calidad de signo proyectándose hacia el ámbito del sentido. La concepción simbólica de la imaginación durandiana se concreta, en consecuencia, por la atención al semantismo primordial de las imágenes (2005: 61). El criterio para justificar la génesis y la taxonomía poliforma de este semantismo, Durand lo encuentra en la metáfora cinemática, que parte de la hipótesis de la “estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas” (2005: 54). La conceptualización del *homo symbolicus* cassireriano se ve complementada así por un principio de *energeia*: un dinamismo y motricidad originarios.

El proceso imaginario se inicia por impulso del *esquema*, que, en un sentido matizado respecto a la noción kantiana, se convierte en “esqueleto dinámico”, “boceto funcional” o motor de la imaginación (Durand, 2000: 42; 2005: 62). Al otro extremo de esta actividad instaurativa se halla la *estructura*, en la que se condensan y agrupan las constelaciones simbólicas. La *convergencia estructural* entre las mismas reside en un criterio de homología que gira alrededor de un arquetipo originario, entendiendo arquetipo en los términos junguianos de la “imagen fundante”, el elemento que solidifica el encuentro entre el esquema subjetivo y la “intimación” del medio cósmico y social. Esta cinemática imaginaria cristaliza en tres macroestructuras o *regímenes del simbolismo* en concordancia con una tripartición reflexológica –y aquí se registra la influencia del ruso Betcherev–, que explica los productos de la imaginación como “categorías vitales”. El *régimen diurno* de la imagen está construido en torno a la dominante postural, que promueve agrupaciones simbólicas antitéticas referidas a la

escisión entre contrarios, a la elevación y a la caída, a la luz y a las tinieblas. Se trata este del territorio de confrontaciones y “polémicas” de valor moral y metafísico, de los héroes solares en su lucha contra las caras del tiempo devorador e “hiper-feminizado”, y de la gran simbólica ascensional del poder que refleja “un belicoso dogmatismo de la representación” (2005: 165). El *régimen nocturno*, por el contrario, se bifurca en dos estructuras basadas en las dominantes digestiva y rítmico-copulativa, operando una inversión de los principios totalizadores del régimen diurno. En la versión extrema de esta actitud imaginante, la *eufemización* y la *antífrasis* promueven una síntesis “mística” de los contrarios desarrollada a través de la simbología del descenso y la intimidad, de la revalorización de la imagen materna y de los mitos cíclicos y “dramatizados” –esto es, elaborados en forma de relato– acerca del retorno.

Este vasto universo de imágenes dinámicas en interacción constituye la base del *estructuralismo figurativo* durandiano. El mismo pretende conceder un estatuto de dignidad científica al estudio de lo imaginario. La referencia a la función plástica y modeladora de la imaginación no es baladí, pues en ella se reconocen los rasgos distintivos de la sistemática simbólica de Durand en oposición a la de Lévi-Strauss. Al apostar por una concepción “amplificada” y trascendente del símbolo, Durand se aparta de lo que considera un mero reduccionismo semiológico en el modelo estructuralista de Lévi-Strauss, y recurre a los planteamientos hermenéuticos de Paul Ricoeur para edificar una ciencia instaurativa de lo imaginario (Wunenburger, 2000: 10). No deja de percibirse en este empeño la necesidad de superar cierto complejo epistemológico acerca de la imaginación y de los límites de su conocimiento. De ahí que, a pesar del énfasis depositado en la irreductibilidad del símbolo, el método durandiano se esfuerza aún por hallar una inteligencia sistémica capaz de dar cuenta del “pluralismo coherente” de la imaginación simbólica, y para ello sigue valiéndose del rigor estructuralista como garantía de científicidad. No obstante, Durand enfatiza el carácter “alógico” de lo imaginario, su resistencia a ser domeñado de acuerdo a los paradigmas de la lógica occidental (2000:106).

A la imaginación simbólica se le reconoce la capacidad de inaugurar una nueva corriente de pensamiento que habrá de desembocar en una auténtica *mitodología*, invirtiendo en profundidad los valores tradicionales de la ciencia. De este argumento se desprende que el simbolismo no pueda ser nunca determinado hasta sus últimas consecuencias por la presión histórica o por el ímpetu conceptualizador de la ciencia

positiva. Más bien, es desde la atención *a posteriori* a las expresiones prevalentes de lo imaginario (símbolo, sueño, mito, etc.), que se puede trazar una idea de lo original fundante. En palabras del propio Durand: “Sin las estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible” (1993: 33), pues lo propio de la imaginación simbólica no es proporcionar una referencia histórica en su cronología y materialidad específicas, sino desvelar las significaciones constitutivas que la posibilitan (1993: 34). De igual manera, en su relación con la ciencia, la imaginación simbólica propicia una modalidad de *meta-racionalismo* que, en la interpretación de Wunenburger, “hace del pensamiento analítico y digital una simple versión regional de un psiquismo simbólico en general” (2000:13).

Desde esta perspectiva, el análisis del mito –manifestación preeminente de lo imaginario– dará lugar a la aparición de las “nuevas críticas”, focalizadas, en el trabajo de Durand, en las expresiones artísticas (1993; 2000: 77-86). Influido inicialmente por la *psicocrítica* de Charles Mauron, la *mitocrítica*²⁶ de Durand se concentrará en explorar la germinación sintomática de una metáfora “obsesionante” en la producción literaria de distintos autores. Esta metáfora, con sus variaciones temáticas y sus imágenes recurrentes, habría de ser relacionada, en un primer estadio del análisis, con la plasmación sincrónica de ciertas resonancias míticas. Tras el estudio de los “decorados míticos” –la combinatoria de imágenes y motivos análogos, muy en la línea del estructuralismo levistraussiano– la mitocrítica reclamaría un mayor grado de apertura para enmarcar la redundancia de esa metáfora personal del artista en el contexto de una modalidad mítica compartida en una cronología específica. De ahí que, tras la publicación primera en 1979 de su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, el modelo crítico durandiano vire hacia el mitoanálisis para dar cabida a los factores diacrónicos derivados del entorno social. De la psicologización individual del mito, retenido en su carácter asincrónico, se pasa a la mutabilidad del mismo por obra de condicionamientos históricos. Sin embargo, Durand recurre al inconsciente colectivo junguiano para significar la dinámica operativa de un número limitado de mitos que, en determinadas épocas, se encuentran en estado latente o patente. La atención a los dos ejes (sincrónico y diacrónico) de conjugación de la unidad mítica, o *mitema*, favorece una lectura estadística en la que se registra “una

²⁶ Para una revisión teórico-práctica reciente de la metodología de la mitocrítica durandiana, véase Gutiérrez-Gutiérrez (2012).

doble utilización posible de este mitema estructural según las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época y un entorno determinado” (Durand, 1993: 344).

Si la metáfora cinemática proporcionaba un primer motivo regulador para dar cuenta de los aspectos sincrónicos del mito, en el caso de la diacronía presente en el mitoanálisis, Durand recurre a la metáfora fluvial. La dinámica “extendida” de lo imaginario se relaciona entonces con la noción de *cuenca semántica*. El autor francés otorga a la vigencia de un mito rector determinado para una sociedad una duración estimativa de unos 150 a 180 años. Este discurrir del mito se origina en un “chorreo” inicial de motivos que van repartiéndose y dando lugar a “confluencias” hasta decaer, en su mostración postrera, en la diversificación débil de “deltas” y “meandros”. Como ejemplo, Durand establece el recorrido mítico del pasado siglo XX desde la preeminencia de lo prometeico, pasando por lo dionisiaco, para terminar en el ámbito de la hiper-comunicación moderna asociada al mito de Hermes (1993: 34-35).

Para terminar este breve repaso a la teoría de la *fantástica trascendental* durandiana, debe subrayarse, a modo de síntesis, la centralidad de la función teofánica del simbolismo en el autor francés. Al reconocer Durand en la suma de su propia obra junto a las de Eliade, Freud (2005) y Jung, una especie de “chorreo” de una nueva cuenca semántica con carácter vinculante para el discurso científico moderno (2000: 133), se vislumbra también lo que Peter Barry considera un “giro religioso” de la teoría cultural en los albores del siglo XXI (2009: 289-90), o lo que Sánchez-Capdequí (2014) ha denominado época “post-secular”. El sesgo trascendental de los postulados de Durand sobre la imaginación simbólica apunta –al igual que la defensa de un estrato anímico del psiquismo colectivo en Jung– a la idea de una espiritualidad derivada de la idea o ideal de la permanencia, de lo Eterno primigenio y fundante, de la divinidad. La ciencia poética de lo imaginario de Gilbert Durand reside, por tanto, en una *poiesis* para la cual el mito es tanto una forma de pensamiento “animal” –connatural a un patrón biológico de la especie– como una plataforma de acceso a la redención de esa misma animalidad: la que libera al hombre hasta re-ligarlo.

2.2.3.2. Visión sociológico-(des)legitimadora: el imaginario radical de Cornelius Castoriadis.

El segundo modelo “canónico” de definición del imaginario se debe al filósofo, economista, jurista y psicoanalista griego –aunque nacido en Estambul– Cornelius Castoriadis. La concepción del imaginario vertebral gran parte de su trayectoria intelectual, pero halla un hito significativo en la publicación en 1975 de *La institución imaginaria de la sociedad*. En esta obra, ya clásica, se manifiesta una interpretación de lo imaginario que parte, no tanto de un interés antropológico, sino de la necesidad de entroncarlo con una filosofía política y una teoría crítica de la sociedad²⁷. Intelectual comprometido, cofundador de la célebre publicación *Socialismo y Barbarie* –junto a Claude Lefort en 1946²⁸–, Castoriadis emprende la reflexión acerca de la imaginación en el contexto de una reformulación del proyecto revolucionario marxista. Esta revisión se cimenta sobre la idea de la autonomía política y de la crítica de los modelos epistemológicos tanto del materialismo histórico de Marx, como del funcionalismo y el estructuralismo. El afán investigador de Castoriadis nace de una actitud ante el conocimiento como *elucidación*, término al que el autor griego se refiere para significar “el trabajo por el cual los hombres intentan pensar lo que hacen y saber lo que piensan” (Nogueira, 2003: 12)²⁹.

Para empezar, Castoriadis reseña la “fascinación por el sentido” del animal humano, que es descrito más acertadamente como “animal poético”³⁰. A la especie humana el autor griego le atribuye la facultad innata y espontánea de crear nuevas significaciones, pero, al contrario que Durand, la desvincula de cualquier necesidad orgánica o vínculo biológico, tanto como de cualquier adecuación lógica: “Lo humano se define por el predominio del placer de representación sobre el placer de órgano, sobre la mera satisfacción de las pulsiones” (Castoriadis, 1999: 247). La imaginación se convierte así en creación ilimitada, en imaginación *radical* “condicionada pero jamás determinada” (1999: 234), *vis formandi* de lo real en cuanto posibilidad, producto de una facultad

²⁷ Véase Cabrera (2005) para una caracterización de la obra de Castoriadis y Zygmunt Bauman como ilustraciones de un pensamiento crítico sobre teoría social.

²⁸ Véase Thompson (1982) para un comentario sobre ambos autores.

²⁹ La cita está extraída del editorial del número especial que la *Revista anthropolos: Huellas del conocimiento* dedicó a la obra de Castoriadis.

³⁰ “El hombre es un animal inconscientemente filosófico, que se planteó las cuestiones de la filosofía en los hechos mucho tiempo antes de que la filosofía existiese como reflexión explícita; y es un animal poético, que proporcionó en lo imaginario unas respuestas a esas cuestiones” (Castoriadis, 2013: 237).

esencial de la especie para representar el objeto. Es así porque esta naturaleza de lo imaginario radical rige la acción de la imaginación individual (psique o soma) tanto como de la colectiva (lo histórico-social, el *imaginario social* o *sociedad instituyente*)³¹. La ligazón entre ambas esferas se produce por el proceso de sublimación intencional, una “inversión libidinal o afectiva”, o “catexis de objetos socialmente valorizados” (1999: 247). Ello resulta, por tanto, en un proceso simultáneo de socialización, al hacerse patente la dependencia de cierto *formismo* de lo social en la propia constitución del sujeto. La sublimación sería, así expresada, “el lado subjetivo del funcionamiento de la institución social” (1999: 247), con lo que se reeditaría la actualidad del factor coercitivo del hecho social sobre el individuo (Durkheim). El mundo de significaciones del imaginario social es el molde y límite de proyección de la psique, equiparándose de tal manera individuo y sociedad. Conviene, entonces, detenerse un instante para citar con profusión y especificar el sentido de lo imaginario social en Castoriadis:

Este elemento, que da a la funcionalidad de cada sistema institucional su orientación específica, que sobredetermina la elección y las conexiones de redes simbólicas, creación de cada época histórica, su manera singular de vivir, de ver y de hacer su propia existencia, su mundo y sus propias relaciones; este *estructurante originario*, este *significado-significante central* [cursivas añadidas], fuente de lo que se da cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones y de las distinciones de lo que importa y de lo que no importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, individuales y colectivos –este elemento no es otra cosa que lo *imaginario* de la sociedad o época considerada. (2013: 234)

De esta definición se deduce que, si bien la cultura es el ámbito en el que se despliega en sentido estricto lo imaginario (1999: 98), Castoriadis no la contempla como un marco estático sino en su sujeción al carácter de auto-alteración permanente de

³¹ “La utilización de la palabra *radical* para determinar el imaginario social (‘el imaginario social *instituyente*’) y la imaginación como característica de la *psyché* humana responde a la necesidad de diferenciar la imaginación como potencia de creación de la puramente reproductora, de la cual se habla habitualmente al referirse a los procesos de conocimiento, pero sobre todo permite subrayar su carácter de fundamento sobre el que se realiza la distinción entre lo que es real y lo que es ficticio” (Selva y Solá, 2004: 144). Cabría matizar esta última afirmación apuntando que, más que a la discriminación entre lo real y lo ficticio, la imaginación/lo imaginario radical en Castoriadis alude a una capacidad de autocreación o auto-alteración constante que posibilita el desafío a las “verdades naturalizadas” de lo instituido, tanto como la apertura hacia el factor de transformación y re-creación derivado de las necesidades contingentes, históricamente emplazadas.

lo histórico-social. Al romper con toda una tradición ontológica de la determinación en el pensamiento occidental (la *ontología heredada*), Castoriadis devuelve a la sociedad la capacidad de auto-creación, de constitución de lo determin-able no determinado³². Esta nueva *ontología de la indeterminación* distingue entre la *sociedad instituyente* –como creación continua de *significaciones imaginarias sociales*³³– de lo *imaginario social instituido*, la cristalización de significaciones en formas modeladas (“redes simbólicas”) con el propósito de garantizar la continuidad del propio modelo social, así como de una correcta educación (socialización) en el valor del mismo. La atención al lenguaje le sirve a Castoriadis para matizar con más detalle las implicaciones de la distinción entre lo instituyente y lo instituido. Como en todo medio de expresión del simbolismo, en el lenguaje la operación “propiciante”, instigadora, de lo imaginario es sometida al dominio de la racionalización o función racional. Lo que Castoriadis cuestiona es la sustanciación definitiva de esa carga de racionalidad que acompaña al simbolismo, para volver a notar la función “diseminadora” y la contingencia radicales de lo imaginario.

Los fundamentos de la sociedad residen en una temporalidad sujeta a la contingencia, pues la propia sociedad es “intrínsecamente historia, es decir, autoalteración” (2013: 571), agencia provista de la cualidad de re-instituirse a cada paso³⁴. Es esta esfera de delimitación entre el imaginario instituyente y el instituido donde se dirime el conflicto, políticamente prioritario, acerca de la autonomía o *heteronomía* del individuo y la sociedad. Castoriadis (1999) define la heteronomía como: “el hecho de pensar y actuar como la institución y el medio social imponen (abierta o encubiertamente)” (1999: 107). Desde esta perspectiva, la institución

³² En palabras de Castoriadis: “Una significación es indefinidamente determinable (y, evidentemente, ese «indefinidamente» es esencial), sin lo cual lo que se quiere decir es que es determinada” (2013: 538).

³³ Las significaciones imaginarias sociales han de relacionarse con una “sobredeterminación del sentido”, con la aparición de un “semantismo originante” más allá de toda funcionalidad. Los ecos de la hermenéutica de Ricoeur (la “apertura del lenguaje”) resuenan aquí para dar lugar a una interpretación, de nuevo radical, por parte del autor griego. El sentido vehiculado por estas significaciones imaginarias sociales no se refiere a un significado “ni de algo percibido (real), ni de algo pensado (racional)” (Castoriadis, 2013: 226), sino a un haz inagotable de remisiones, a una “posición primera, inaugurable, irreductible de lo histórico-social y de lo imaginario social” (2013: 570). Estas significaciones imaginarias son siempre “regionales”, “históricas” y “complementarias”; no pueden ser “naturalizadas” como sentidos últimos, naturalizados o universalizados, sino que han de ser interpretados en su “indeterminidad” constitutiva y en sus usos efectivos en un contexto sociohistórico dado.

³⁴ La historia misma debe ser entendida, de acuerdo con Castoriadis, como “creación imaginaria” (la “creación imaginaria propia de la historia”) o, lo que es lo mismo, lo imaginario es aquel “elemento que constituye la historia como tal” (2013: 258). Es sólo por la *emergencia del sentido* propiciada por lo imaginario que el simbolismo lógico-racional que cimenta la constitución del objeto de la historia puede ser pensado. La base de tal lógica simbólica deriva también de las significaciones imaginarias sociales, estas son su matriz previa y constituyente.

cristalizada, “sólida”, podría ejercer una fuerza de represión sobre el individuo y el cuerpo social al imposibilitar que los mismos entiendan la institución como producto de su propia capacidad imaginante. El concepto de heteronomía invoca las estrategias de ocultamiento (o *alienación*) que la teoría marxista considera connaturales al mantenimiento del orden social. De esta forma, la autonomía, tal y como la expone el pensador griego, entronca con el concepto análogo de *emancipación* en Marx; en ambas teorizaciones se consume una finalidad primordial para todo proyecto humano: el acto reivindicativo de superación o facultad de darse un sentido y un destino propios.

El ataque de Castoriadis a la ontología heredada se consume al originar la dinámica creadora e instaurativa de lo imaginario en el concepto de *magma*. El modo de ser del magma, “condición ahistórica de todo pensamiento” (Sánchez-Capdequí, 2011:19), reta la primacía de la lógica identitaria y el determinismo de la filosofía occidental. Este marco ontológico heredado privilegia las evidencias del fisicismo y la fijación simbólica del logicismo que, para Castoriadis, sólo pueden ser ya “términos de referencia”, apenas una entre otras materializaciones posibles, más no causas últimas para dar cuenta de lo que se da y “puede pensarse”, de la totalidad de la experiencia y del aparato intelectual humanos. El magma es en sí un ente difuso que sólo puede ser definido mediante “metáforas contradictorias” (2013: 535). Así lo explica el propio Castoriadis:

Lo social no puede ser pensado con la lógica heredada ... no podemos pensarlo como unidad de una pluralidad en el sentido habitual de estos términos ... como conjunto determinable de elementos perfectamente distintos y bien definidos. Hemos de pensarlo como un *magma*, e incluso como un magma de magmas con lo que no quiero decir el caos, sino el modo de organización de una diversidad no susceptible de ser reunida en un conjunto, ejemplificada por lo social, lo imaginario o lo inconsciente. (2013: 293)

La concepción “magmática” de lo histórico-social conlleva, entre otras, dos conclusiones reseñables: por un lado, desliga la filosofía política de Castoriadis del materialismo estricto de la teoría marxiana, para situar en el ámbito de lo *imaginario efectivo* y de lo simbólico el principio de comprensión y acción (teoría y praxis) de sociedad e historia; por otra parte, el magma contesta la lógica de la determinación y la descubre o desnuda en cuanto categoría ideológica (Nogueira, 2003: 14). La defensa de una *poiesis* radical del imaginario dinamita los cimientos de la identidad (la *lógica*

identitario-conjuntista) entendida como causalidad o implicación, prefiriendo, en cambio, el recurso a la permanente mutabilidad y grado de posibilidad en la actividad instituyente de lo imaginario. Extendiendo la definición de magma, así recoge Castoriadis esta misma idea:

Un magma es aquello de lo cual se pueden extraer (o, en el cual se puede construir) organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero que jamás puede ser reconstituido (idealmente) por composición conjuntista (finita ni infinita) de esas organizaciones. (2013: 534)

El magma opera a través de dos formas, dimensiones o instituciones: el *legein* (“dimensión identitaria del *representar/decir* social”, manifestada principalmente a través del lenguaje) y el *teukhein* (“dimensión identitaria del *hacer* social”, resaltándose aquí los aspectos funcionales o instrumentales). Ambas dimensiones son indisociables, y combinadas proporcionan un modelo identitario-conjuntista para toda sociedad histórica. En la raíz de este proceso instituyente operado por la acción simultánea del *legein* y el *teukhein* se visibiliza la necesidad humana de proveerse de un mundo de significaciones. La institución del mundo reclama la emergencia de una *significación central* (como el Dios monoteísta, o la economía en el mundo capitalista)³⁵, definida por Castoriadis como creación *ex nihilo* y principio organizador de ulteriores significaciones (*secundarias o derivadas*):

La emergencia de una significación central ... reorganiza, redetermina, reforma, una multitud de significaciones sociales ya disponibles, a las que al mismo tiempo altera, condiciona la constitución de otras significaciones y acarrea, lateralmente, efectos análogos prácticamente sobre la totalidad de las significaciones sociales del sistema considerado ... se da conjuntamente con, y no puede darse sin, transformaciones de las *actividades* y de los *valores* de la sociedad en cuestión, como tampoco sin transformaciones efectivas en los individuos y los objetos sociales. (2013: 562)

Con el propósito de concluir esta sección con una síntesis del pensamiento de Castoriadis, ha de destacarse que la formulación de un mundo de significaciones

³⁵ La noción de significación central guarda una estrecha relación con el concepto de *universo simbólico* en el construccionismo social de Berger & Luckmann (1993).

imaginarias corresponde a la institución de un “otro” de la naturaleza (2013: 549-550), un mundo que se “apoya” en el nivel primero de lo natural-material pero que no se agota, no es determinado, por este hasta sus últimas implicaciones. El imaginario social, instituyente o instituido, jamás puede ser mero reflejo de la realidad, ni tampoco algo definitivamente desvinculado de un “cierto ser-así natural”, del que toma “indicios”, “puntos de apoyo” o a través del cual realiza inducciones selectivas y trans-formadoras. La teoría de la imaginación radical rompe con la “falacia transhistórica” acerca de un estado último y óptimo de existencia, de acomodo del ser al entorno natural, de verdades teofánicas o re-ligaciones con un ideal de omnis-ciencia o eterna divinidad. Por contra, ve en la naturaleza un elemento maleable, un espacio receptivo a las dinámicas de alteración que, en el caso de la especie humana, sólo pueden originarse en la tarea de la significación. La misma es ya, desde su génesis, “inscripción” y “encarnación” en el mundo sensible (2013: 550). La realidad, en definitiva, no es más que “presentificación contingente y revisable” del producto de un imaginario social que no desfallece tras la constitución de un marco simbólico-institucional anclado a un tiempo. La naturaleza radical del imaginario reside en ser, en términos aristotélicos, a cada tiempo pura potencia(lidad), *poiesis* en estado pleno.

2.3. El imaginario social desde un paradigma hermenéutico-cognitivo.

La multi-valencia teórico-epistemológica del imaginario social se extiende más allá de los modelos reseñados en las páginas precedentes. Las herencias conceptuales de la arquetipología jungiana y de las representaciones colectivas de Durkheim se constituyen en las cabeceras de las dos definiciones-tradiciones seminales sobre el imaginario, pero no agotan sus posibilidades en cuanto objeto de conocimiento. La formulación de Castoriadis le añade, asimismo, una dimensión ideológica que transmuta significativamente la noción de creatividad social adherida al término. Para ampliar aún más las opciones de parentesco del imaginario, es posible identificar una nueva inflexión de su riqueza heurística, en este caso partiendo del paradigma cognitivo. En este ámbito se han aducido dos desarrollos posibles: de un lado, incidiendo en la complementariedad del imaginario con el concepto de *representación social* (Baeza, 2008: 103-111; Pérez, 2009;); y, por otro lado, vinculándolo a la *teoría de esquemas* (Randazzo, 2012; P. A. Gómez, 2001).

En el primer caso, la sinergia es propiciada a partir de las investigaciones en psicología social llevadas a cabo por Moscovici (1961, 1988) y Jodelet (1993). Como indica Baeza, “el elemento que une representaciones e imaginarios es la idea de proceso mental” (2008: 106). Aunque la complementariedad de ambos conceptos haya llevado, en algunos casos, a promover un uso indistinto de los mismos³⁶, existen, no obstante, criterios pertinentes para establecer una diferenciación. El propio Baeza alude a una gradación contrastada entre el énfasis en las *facultades perceptivas* (los órganos y procesos implicados en la cognición) y los *resultados* derivados de la activación de dicha actividad mental (2008: 106). De acuerdo con esta hipótesis, en el imaginario social la referencia a la praxis (los efectos del proceso) quedaría recogida de manera más nítida. Pérez (2009) alega, asimismo, que la principal diferencia dimana de la “radicalidad” de la teorización de Castoriadis, al haber consolidado el autor griego una re-significación política del concepto cuyas consecuencias distancian al mismo de la sola referencia al psiquismo humano³⁷.

De este último argumento se deriva que en el presente trabajo se haya optado por el término *imaginario social*. Al mismo tiempo, la filiación teórica con el paradigma cognitivo se articula en esta investigación a partir del modelo de esquema. La correlación entre ambos términos se explicita ya en definiciones como las de Randazzo (2012), Pintos (2004) o P. A. Gómez (2001). Para la primera autora:

Los imaginarios son esquemas de significado a partir de los cuales entendemos la realidad. De alguna forma, predeterminaría lo que es posible de acontecer en función de lo que puede ser entendido dentro de unos esquemas pre-estructurados, pero también engloban las estructuras bien fraguadas, como las instituciones. (2012: 83)

Pintos (2004), por su parte, sostiene que los imaginarios sociales: “serían esquemas socialmente contruidos que nos permiten percibir, explicar e intervenir en lo que cada

³⁶ Prueba de ello es la creación, en septiembre de 2014, de una Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR), la cual tiene prevista la celebración de un primer congreso internacional en septiembre de 2016 en Bogotá (Colombia). Toda la información relativa a las actividades de la RIIR puede consultarse en la siguiente dirección: <https://imaginariosyrepresentaciones.wordpress.com/>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

³⁷ Castorina & Barreiro señalan las diferencias igualmente existentes entre los conceptos de *representación social* e *ideología*: mientras el primero alude al “análisis psicosocial de las creencias del sentido común” (2006: 23), la ideología –tanto como el imaginario en la versión de Castoriadis– registra, con mayor incidencia, los mecanismos de constitución y legitimación del orden sociopolítico.

sistema social diferenciado se tenga por realidad” (2004: 17). En su opinión, el imaginario social actúa a la manera de un *meta-código* (2004: 21), cuyo valor de esquema se deriva de que “su entidad posee un elevado grado de abstracción semejante a las referencias temporales que implican una determinada constancia en la secuencialidad, priorización y jerarquización de nuestras percepciones a través del código relevancia/opacidad socialmente diferenciado” (2004: 20)³⁸. La afirmación de Pintos afianza las resonancias kantianas de este constructo teórico, el cual, como recuerdan Valiña & Martín (2008), alude “al desarrollo de modelos cognitivos sobre la representación y la utilización del conocimiento del mundo” (2008: 162). Un conocimiento que no se restringe a la información conceptual, sino que implica, asimismo, un “carácter *procedimental*, dirigido a la acción” (de Vega, 1989: 416). La conjugación del imaginario social en términos cercanos a los del esquema apunta, por tanto, a la dinámica mediante la cual las percepciones dan origen a la construcción-alteración del conocimiento en estrecha relación con las prácticas y los afectos derivados de dichas percepciones. Percibir, en este sentido, es ya una manera de actuar sobre, y de sentir, el mundo³⁹.

Esta última afirmación es consistente con las tesis de la psicología evolutiva de Piaget. Según recuerdan Rosas & Sebastián (2004: 16-18), para el psicólogo suizo el esquema constituye la unidad básica de la estructura cognitiva humana⁴⁰, y esta no se hace patente hasta la consolidación de las primeras operaciones sensorio-motrices.

³⁸ En estrecha sintonía con la definición de Pintos, Gómez afirma: “La función de estas matrices de sentido o esquemas de representación que son los *imaginarios sociales* es hacer posible el acceso a la interpretación de lo social, permitiendo la elaboración y distribución de instrumentos de percepción de la realidad construida como mundo social, un mundo de vida. Esta percepción supone, por lo tanto, una organización imaginaria con función ordenadora de la relación entre los sujetos-agentes sociales y sus experiencias” (2001: 199).

³⁹ Bruner (2010: 112-123) insiste, en este mismo sentido, en la “interdependencia estructural” entre las emociones, las cogniciones y las acciones, elementos que se hallan siempre integrados en concordancia con un sistema cultural determinado: “La emoción no puede aislarse del conocimiento de la situación que la suscita. La cognición no es una forma de conocimiento puro al cual se agrega la emoción... Y la acción es un sendero común final que se basa en lo que uno sabe y siente. En realidad, nuestras acciones con frecuencia están destinadas a impedir que se perturbe un estado de conocimiento... o a evitar situaciones que previsiblemente serán suscitadoras de emociones” (2010: 123). Véase también Noë (2004).

⁴⁰ A decir de Smorti, el esquema es una estructura destinada a cumplir diferentes funciones: 1) *una función conceptual*, en tanto en cuanto facilita el reconocimiento de un objeto dentro de un contexto determinado; 2) *una función representativa* puesto que este reconocimiento se incluye en un sistema más amplio de conocimientos; 3) *una función de inferencia e interpretación*, puesto que, justamente gracias a la inserción en el esquema (que constituye, en definitiva, un sistema cognitivo preexistente) pueden atribuirse al objeto propiedades no percibidas directamente; y 4) *una función ejecutiva* en tanto *que se convierte en una función heurística capaz de obtener la información necesaria restante para la solución de un problema* (2001: 67).

Piaget establece, asimismo, una doble articulación del concepto de esquema, como figura (*schémá*) o plan (*schème*). El primero se refiere a “la coordinación de percepciones de diversa índole que permiten configurar una imagen rutinaria y relativamente estable de una entidad concreta” (Rosas & Sebastián, 2004: 17). Aquí, las semejanzas con el concepto de *prototipo* o “tendencia central” (Reid Hastie, citado en Bordwell [1996: 34]) resultan evidentes. Por su parte, el sentido del esquema-plan “corresponde a una coordinación de acciones concretas en el medio, las cuales tienden a una meta” (Rosas & Sebastián, 2004: 17).

Además de con la obra de Piaget y sus seguidores, la ascendencia del concepto de esquema se emparenta con la psicología cognitiva de Bartlett (1995/1932). Sus estudios sobre las estructuras mentales de la memoria dan origen, posteriormente, a una subdivisión del esquema en las categorías de *guión* (*script*) y *marco* (*frame*). Frente al carácter más holístico del esquema de Bartlett –que introducía una dimensión temporal a la tradicional visión espacial de la memoria–, el marco (Lakoff, 2007; Minsky, 1974;) y el guion (Mandler, 1984; Schank & Abelson, 1987) guardan mayor relación con los lenguajes computacionales (Inteligencia Artificial) y los procesos de almacenamiento de información. Mientras el marco se aplica, con preferencia, a esquemas visuales, el guión designa secuencias de sucesos y acciones estereotipadas (de Vega, 1989: 393-397; Herman, 2000: 4; Smorti, 2001: 80; Wagoner, 2013: 566). Como advierte Smorti (2001: 80), existe una evidente complementariedad entre ambas versiones: la organización jerárquica, la activación de celdas (*slots*), la aplicación protocolaria o estandarizada... En opinión del propio Smorti estas estructuras conceptuales (*representación esquemática*, guión, etc.) significan: “una serie de organizaciones cognitivas de acciones sociales en las que siempre existe una interdependencia entre componentes sociales y cognitivas” (2001: 50). Se trataría, en suma, de un *modelo interactivo-constructivista*⁴¹, en el que se mezcla la atención a los condicionantes ambientales-contextuales con los principios racionalistas; algo a lo que también alude Herman

⁴¹ “Este nuevo modo de coordinar lo social con lo cognitivo, la estructura con el procedimiento, la forma con el contenido del conocimiento, ha permitido superar posiciones ingenuamente empiristas y ambientalistas, pero también ha traído consigo, como consecuencia importante, el abandono de conceptos holísticos mentales dominados por estructuras lógico-matemáticas” (Smorti, 2001: 50).

cuando destaca el giro del “individualismo metodológico” hacia una concepción de la cognición en cuanto “acción mediada” (2003b: 168)⁴².

La concepción originaria del esquema en Bartlett supone la conexión más fructífera con una teoría del imaginario social como la suscrita en esta investigación. En contraposición a las evoluciones posteriores del concepto durante la segunda “revolución cognitiva”, el esquema según Bartlett está basado en un principio o hipótesis reconstructiva acerca de la memoria y el tiempo; de acuerdo a esta formulación, la memoria aparece “no como un sistema orientado a la reproducción de la información, sino a elaborar interpretaciones coherentes del pasado” (de Vega, 1989: 410-11). Wagoner insiste, de igual forma, en la necesidad de recuperar el modelo de esquema de Bartlett para oponerlo al cognitivismo “frío” de la metáfora computacional (2013: 567). Según este autor, el esquema entendido en el sentido originario bartlettiano de “puesta en escena” se opone al marco y al guión de acuerdo al siguiente régimen dicotómico: es *temporal* (y no sólo espacial), *dinámico* (no estático o *encasillado*), *holístico* (no focalizado en nodos o elementos), *activo* (no pasivo), *social* (no individual) y *funcional* (no estructural) (2013: 567)⁴³.

Conectando con esta “puesta en escena” cognitiva, el imaginario social sustenta una “plausibilidad de las perspectivas” (P. A. Gómez, 2001: 205), proporcionando “las referencias interpretativas que posibilitan los posicionamientos en el orden social y la elaboración de una identidad determinada” (2001: 206). En el origen de este proceso de afianzamiento identitario se sitúan, en todos los casos, las percepciones: “El instrumento básico mediante el que los imaginarios construyen algo como real es el de la percepción: desde una focalidad determinada se deja ‘fuera de campo’ determinados

⁴² “Thinking ... can be redescribed as a particular use of cultural tools (semiotic systems, computational devices, etc.) by agents engaged in mental, communicative, and other forms of behavior that display a basic synergism with the larger environment in which their behavior unfolds” (2003b: 168).

⁴³ Esta “reconstrucción imaginativa” (Wagoner, 2013: 567) auspiciada por el esquema en Bartlett la conecta con los postulados de la psicología cultural de Vigotski. Así resumen Rosas & Sebastián algunos de los fundamentos del modelo del psicólogo ruso: “En tanto existe una mediación cultural que se internaliza en una serie de procesos psicológicos superiores, conformando este proceso el curso del desarrollo humano, resulta imposible hablar de una psicogénesis de los seres humanos que sea universal e independiente de las condiciones materiales en las cuales dicha psicogénesis se ha concretado... La dirección que tome el desarrollo, y el nivel que éste alcance se verá determinado primordialmente por la cultura en la cual cada sujeto se vea inserto, y, como no existen culturas abstractas, por las condiciones materiales e históricas en las cuales ella transcurra” (2004: 91). De Vega (1989: 399) abunda en esta misma dirección cuando refiere el carácter “doblemente social” de los esquemas: por su *génesis* sociocultural y por sus *contenidos* interpersonales.

fenómenos y se hace relevantes otros” (P. A. Gómez, 2001: 204)⁴⁴. En el seno del imaginario social se establece, por tanto, una interrelación entre las dimensiones cognitiva y hermenéutica; fusión de la que se derivan matrices de sentido de cuya estabilidad dependen los mecanismos de identificación individual y colectiva:

La percepción de la realidad es al mismo tiempo una y diversa. De hecho, los marcos de significado específicos, son esencialmente contradictorios. Para evitar una ruptura cognoscitiva, las distintas percepciones de la realidad deben conectarse a unos marcos de referencia que se encuentran en la vivencia social, un ‘mundo instituido de significado’ que opera como marco interpretativo. (Randazzo, 2012: 84)

Como enfatiza la propia autora, estas matrices mentales de sentido “se inscriben dentro de la sociedad como sistema de interpretación del mundo” (2012: 82). Resultado de este proceso es la “cristalización de una percepción natural” de dicho mundo, la base de un sistema de legitimaciones y regulaciones de la vida social. Sin embargo, estos “esquemas mentales socialmente contruidos” (2012: 92) que constituyen la base de los imaginarios sociales no desempeñan únicamente una función estabilizadora, sino que, por el contrario, se hallan sujetos a las variaciones del componente histórico. Es en este punto donde la caracterización del sustrato cognitivo del imaginario social ha de ponerse en relación con una suerte de meta-conciencia histórica, mutable pero detentadora, al mismo tiempo, de una “memoria del acontecimiento”. Las mentalidades (*forma mentis*) vendrían a cumplir este papel de “fondo cultural específico” (Baeza, 2008: 118), marcando el tránsito definitivo de la cognición individual hacia esas *estructuras de sentimiento* de las que hablaba Raymond Williams (1998: 52-53) para demarcar el anclaje de un aparato mental (conciencia) colectivo en un contexto socio-histórico preciso⁴⁵. Para Baeza, las mentalidades serían “estructuras mentales muy profundas, que no obstante operarían desde un plano preconscious” (2008: 117), sometidas a similar grado de abstracción que

⁴⁴ Para Bruner (2010: 56), la percepción resulta, en un grado sin límites precisos, un instrumento del mundo estructurado según las expectativas humanas. Enlazando con la función inferencial del esquema referida más arriba, Bruner enfatiza, así, la “especialización” del sistema nervioso humano, más dotado para almacenar las “versiones previstas” del mundo. Ello condiciona la apertura de los umbrales perceptivos, uno de cuyos principales cometidos consiste en asimilar el contenido imprevisto o “sorpresivo” de los otros mundos posibles que se ofrecen al entendimiento.

⁴⁵ “This structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization” (Williams, 1998: 53). Como indica el propio autor, estas estructuras, aunque sólidas y jerarquizadas, penetran en los aspectos más sutiles e intangibles de la actividad cotidiana humana.

los esquemas operativos en la mente individual. Las mentalidades suponen, en suma, una “experiencia significada y estable” (2008: 118), dotadas de un acentuado grado de plausibilidad y de capacidad significativa. Esta “experiencia social acumulada” (o mentalidad) actúa a la manera de un “marco escénico” en el que se producen los imaginarios sociales (2008: 118)⁴⁶.

De esta manera, el imaginario social conecta, igualmente, con la noción de *habitus* propugnada por Bourdieu (2003), cerrando el círculo que transita desde la estructuración del aparato cognitivo hasta la materialidad del gesto y la praxis. El *habitus*, según el sociólogo francés, se refiere a un “sistema de esquemas generadores de práctica... y esquemas de percepción de las prácticas... un principio de invención que, producido por la historia, es relativamente arrancado a la historia” (2003: 134). La tentación del innatismo es, así, “exorcizada” para apuntar a unos esquemas históricamente constituidos; como “un programa de ordenador... capaz de autocorregirse” (Bourdieu, 2003: 134)⁴⁷. A través de la referencia cruzada a la mentalidad y el *habitus*, el imaginario social se desmarca, por un lado, de la vía mística y transhistórica del arquetipo, y, por otro, del reduccionismo mentalista potencial de algunas tendencias dentro del paradigma cognitivo. Al disociarse de ambos desvíos hipotéticos, el imaginario social conserva su potencial transformador como estructura genética para la creación de nuevas percepciones sobre el mundo circundante. Ello es señalado por Baeza cuando caracteriza la naturaleza de las mentalidades en cuanto cristalizaciones de contenidos socioimaginarios: “El cambio operado en este nivel se logra solo cuando una nueva composición socioimaginaria de legitimaciones en el plano social logra imponerse de manera durable, en el fondo, solo cuando un conjunto social consolida una nueva estructura de ajuste” (2008: 121).

⁴⁶ La conexión más explícita entre las nociones de imaginario social y mentalidad se produce a partir de la obra del colectivo de autores de la Escuela de los Annales francesa (Jacques Le Goff, Lucien Febvre, Marc Bloch...) y sus estudios acerca de los imaginarios de la historia. Según afirma Escobar-Villegas (2000: 70), la mentalidad aludiría más al ámbito de la sensibilidad y el imaginario al del pensamiento, destacando, igualmente, la mayor resistencia de las *actitudes mentales* frente a las *imágenes mentales* que componen el imaginario. Por su parte, Wunenburger identifica un grado superior de abstracción en el estudio de las mentalidades, entendido este como una indagación sobre las “actitudes psicosociales y sus efectos sobre los comportamientos” (2008: 14).

⁴⁷ A pesar de hacer uso de la metáfora computacional, Bourdieu rechaza tanto el “finalismo ingenuo” como la “explicación mecanicista”. El *habitus* alude a “disposiciones adquiridas” *encarnadas* en los cuerpos en forma de formas de ser y de hacer (2003: 30) dotadas de una dimensión moral y política: “Todos los principios de elección están incorporados, se han convertido en posturas, disposiciones del cuerpo: los valores son gestos, maneras de estar de pie, de andar, de hablar. La fuerza del *ethos* consiste en que es una moral convertida en *hexis*, gesto, postura” (2003: 132).

2.4. Funciones del imaginario.

Ya sea centrando la atención en la infraestructura antropológica o en la superestructura social, la funcionalidad del imaginario atañe simultáneamente a la percepción-cognición, el afecto y la praxis. A ello alude Wunenburger (2008: 45-53) al referir tres perspectivas funcionales del imaginario: la *estético-lúdica* (manifestada en el juego, el entretenimiento y las artes); la *cognitiva* (según la cual “lo imaginario puede aparecer... como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece” [2008: 49]); y la *instituyente práctica*. El percibir-pensar, el sentir y el obrar desde el imaginario pueden relacionarse, como en la obra de Gilbert Durand, con el hallazgo de un equilibrio operativo al nivel psíquico individual tanto como al de la psicología social. Las cuatro funciones de la imaginación aducidas por el pensador francés (*eufemizante, psicosocial, humanista y teofánica*) sirven el propósito de “reducir la tensión”, garantizando unos mecanismos de integración armónica para el individuo y el colectivo, los cuales comprenden, entre otros, la aceptación y superación trascendente del desafío de la mortalidad. En esta misma línea de interés acerca de la competencia biológico-antropológica del imaginario, Sánchez-Capdequí (1999: 97-98) añade la capacidad del mismo para cimentar los principios identitarios colectivos –ese “Museo imaginario”, de hondo humanismo, al que también alude Durand–, y su prestancia para colmar un ansia surgido de la insatisfacción de la vida contemporánea

Desde la que aquí se ha denominado visión sociológico-(des)legitimadora, autores como Pintos (1995, 2002, 2004), Carretero-Pasín (2001, 2003, 2006, 2011) o Imbert (1999, 2002, 2003, 2010) insisten en vincular la funcionalidad del imaginario con el establecimiento de un *ámbito de visibilidad* acerca de la realidad social. Este cometido instituyente del imaginario redunda en la configuración de una realidad que puede ser percibida por los individuos, con sus realces y sus zonas de sombras, pues implica ya, aunque sea en forma de bosquejo, un modelo de organización y una invitación a la vida práctica. Tal y como sostiene Pintos, los imaginarios se convierten en herramientas básicas para el análisis sociológico “cuando llegan a formular las estrategias de intervención en las condiciones materiales de vida de los ciudadanos de una sociedad concreta” (1995: 12)⁴⁸. En estos postulados, la perspectiva constructivista en psicología

⁴⁸ Esta fuerza instituyente del imaginario fue prefigurada ya en algunos estudios tempranos sobre la imagen en el campo de la psicología experimental. Así, en su tratado de psicología *La imaginación*

(Watzlawick & Krieg, 1994) enlaza con las tesis sobre el “mundo de la vida” (*Lebenswelt*) de Alfred Schutz (Schutz & Luckmann, 2001)⁴⁹ y el construccionismo social de Berger y Luckmann (1993). Los imaginarios sociales componen una modelización cognoscitiva y afectiva del entorno (cosmos) habitado, constituido como real, y proporcionan, por tanto, una taxonomía mutable, que puede ser interpelada y transformada en causa o motivo de acción.

Fundamentando esa perspectiva instituyente práctica de la que habla Wunenburger, Castoriadis y Carretero-Pasín insisten en el recurso a los imaginarios sociales para sustentar la legitimación o el desmantelamiento del orden social. Así lo hace también Maffesoli (1977: 78-95) al resaltar la “eficacia social” del imaginario, que, al tiempo habilita “la crítica y la realización de lo posible”, convirtiéndose en un “elemento mixto y subversivo” (1977: 88). Frente a visiones como las de Pintos y Taylor (2006), quienes subrayan los factores normativos de la institución de lo imaginario⁵⁰, Maffesoli –igual que Castoriadis– subraya las “variaciones imaginarias” (Maffesoli, 1977: 92): la función movilizadora, “anti-sistémica”, del imaginario:

Lo imaginario desempeña un papel de movilización, asume su dimensión colectiva y excluye simultáneamente el catastrofismo y el voluntarismo. Allí es donde el mito se convierte en acción subversiva, a partir del momento en que no

(editado en español en 1905), L. Dugas distingue dos concepciones diferentes de la imagen: una pasiva (la imagen como objeto de contemplación, idea abstracta o fantasma inasible) y otra cargada de afección (voluntad, deseo, llamada a la acción): “Esta última, la imagen impulsiva y motriz, también llamada *idea-fuerza*, es la primera que aparece y, por tanto, la que, desde un punto de vista psicológico, debe ser tomada como punto de partida. La imagen es de naturaleza motriz e impulsiva; es un proceso ideo-motor. No es tanto la idea que se convierte en acto, como el acto que se transforma en idea... La imagen es, pues, por naturaleza, una fuerza de impulsión o de expansión... De otra parte, toda imagen comporta un juicio” (citado en Gómez de Liaño, 1994: 110-111).

⁴⁹ Según lo define Schutz: “El mundo de la vida cotidiana es la región de la realidad en que el hombre puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado” (Schutz & Luckmann, 2001: 25), un mundo en el que se hace posible la “comprensión recíproca” (2001: 53). Esta realidad es de carácter intersubjetivo, no corresponde a un mundo privado o subjetivo, sino que trasciende la “realidad eminente” al resultar de un proceso de elaboración simbólica. Este proceso de significación (expresado tanto en experiencia como en acto) es el garante de que las conciencias individuales cuenten con un marco común de interpretación que engloba los productos de la conversión de las cosas naturales en “objetos culturales”: “El mundo de la vida, entendido en su totalidad, como mundo natural y social, es el escenario y lo que pone límites a mi acción y a nuestra acción recíproca” (2001: 27). El mundo de la vida se emparenta, así, con el sentido común –o con el concepto de *cosmovisión natural-relativa* de Max Scheler (Schutz & Luckmann, 2001: 29).

⁵⁰ Para el filósofo canadiense, “un imaginario social no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posibles las prácticas de una sociedad, al darles un sentido” (Taylor, 2006: 13); una clase de entendimiento que es, al tiempo, fáctico y normativo, “ilimitado e indefinido” (2006: 38).

es una «idea» procedente del exterior (dada por algunos déspotas ilustrados), sino una emergencia popular en una determinación histórica. (1977: 93)

De lo brevemente expuesto, se puede concluir que en el imaginario social concurren las siguientes funciones:

- *perceptuales* (un modo de ver determinado que, a la vez que visibiliza el universo sensible, lo constituye como ámbito de realidad);
- *ordenadoras* (una visión que resulta también en un principio “cualitativo” de comprensión, clasificación y discriminación de lo percibido en cuanto *significativo*);
- *afectivas* (por la ampliación y “vigorización” de lo percibido/comprendido por medio de componentes emotivos);
- y *pragmáticas* (al sustentar modelos de actuación cuyos efectos pueden ser rastreados en el mundo material).

Tal y como lo recogen Lindón, Hiernaux & Aguilar, “el valor analítico de este concepto (el imaginario social) es la posibilidad de reconstruir visiones del mundo desde las cuales los sujetos actúan con propósitos y efectos de «realidad»” (2006: 14). En definitiva, el interés central de perspectivas como la aquí asumida reside en dirimir las maneras en que el imaginario social cumple la función global y omnicomprendiva de facilitar los mecanismos de constitución y reajuste de las identidades colectivas.

2.5. El problema de la (in)distinción: mito, ideología e imaginario social.

Las analogías ya reseñadas del imaginario social con otros objetos centrales de la teoría en ciencias sociales y humanas obligan a establecer unas aclaraciones terminológicas básicas con, al menos, las concepciones de *mito* e *ideología*. Es esta tríada conceptual la que ha de ser puesta en relación y matizada para aludir a la acción de sistemas –más o menos coherentes– de aprehensión de realidades vigentes, con incidencia variable, en diferentes épocas del periplo histórico de la humanidad. Esta comprensión, culminada por efecto de la función simbólica, presenta una mayor fijeza o cohesión implícitas en concordancia con la casuística sociohistórica de la que se trate.

En primer lugar, el universo mítico es aquel en el que el orden moral aún no ha sido penetrado por la reflexión teórica moderna y se halla regido por una dinámica de consustancial naturalidad entre el mundo humano y el mundo divino. Así, Berger & Luckmann consideran que en la mitología se registra

[U]na concepción de la realidad que plantea la continua penetración del mundo de la experiencia cotidiana por fuerzas sagradas. Esta concepción entraña naturalmente un alto grado de continuidad entre el orden social y el cósmico, y entre todas sus respectivas legitimaciones: toda la realidad aparece como hecha de una misma materia. (1993: 142)

En este mundo “encantado”, como afirman Jung y Kerenyi, “la actitud espiritual primitiva no *inventa* mitos sino que los *vive*” (2004: 99). El mito, como ya quedara glosado en el pensamiento platónico desde la Antigüedad, se perfila como “una intuición visionaria del alma” (Durand, 2000: 31), pertenecería a esos “grandes simbolismos de los estilos desaparecidos” (Lefebvre, 1984: 109). La funcionalidad del mito se pierde en una temporalidad fundante, la del *illud tempus* mencionado por Dumézil o Eliade; de ahí la variedad de mitos cosmogónicos repartidos por el amplio abanico de civilizaciones históricas. En el intento por reducir las fuerzas diseminatorias de la experiencia, el mito se relaciona con el ritual, con la instauración de “una secuencia de gestos radicalmente inalterables” (Kermode, 2000: 46), para lo cual introduce “la linealidad del relato en el universo no lineal y pluridimensional del semantismo” (Durand, 2005: 379). El mito opera, en consecuencia, por la fijación de una determinada visión (cognoscitiva y afectiva) del mundo en forma de relato o narración; es ya un modelo de racionalización que agota el plurisemantismo simbólico del que dimana. En los términos expuestos por Ricoeur (2003: 31-91), con el mito nace un fundamento de estabilidad ante el devenir o la contingencia; en él se fija un sentido con valor dogmático, que sedimenta una tradición y la valoriza –como también advirtieron Malinowski (1994) y Lévi-Strauss (1995)– en el contexto de una configuración social. Aquí reside, por tanto, la funcionalidad primera del mito.

En una exégesis al pensamiento de Maffesoli, Carretero-Pasín reconoce las analogías funcionales derivadas de la relación entre los términos *mito* e *imaginario social*, constituyendo ambos: “«*recursos culturales ideacionales*» sobre los que se funda comunidad” (2011: 109). Es por la re-apertura continua al universo del sentido

que el imaginario social se disocia irremediabilmente del mito. Si gran parte del proyecto científico estructuralista en torno al mito reposaba en un intento por someter el sentido al dictado de la sincronía (el mito como sistema lógico, “inconsciente” y atemporal), en el imaginario social se efectúa un proceso divergente: aquí el principio de auto-alteración propicia una dinámica de re-significaciones perpetuas. El imaginario se constituye en el “casillero vacío”, el elemento transicional (Belinsky, 2007) que posibilita la emergencia del cambio. Con ello, se rompe con el “tiempo oculto” del mito, se patentiza el cisma de su racionalidad doctrinal (la mitología en cuanto instauración de una determinada lógica de lo simbólico), y se precipita la génesis de nuevos agrupamientos simbólicos (o la transformación desde los previamente existentes).

Es por ello que en esta investigación se partirá de una concepción del mito que lo convierte en una de las producciones o materializaciones posibles del imaginario. El mito respondería, entonces, a un grado de concreción máxima de la capacidad imaginante, dramatizaría un cierre del sentido en valores pretendidamente absolutos, promoviendo unos mecanismos de “identificación fuerte” entre el individuo/la colectividad y el mundo re-presentado. A esta idea del imaginario en cuanto re-apertura, auto-alteración o quiebra de la fijación del sentido aludían ya, implícitamente, las interpretaciones sobre lo irreducible del mito en Ricoeur, pero puede ser también ejemplificada con exactitud en las palabras de Wunenburger: “La mitología constituye, sin duda, una de las formas más elaboradas de imaginario, pero su estricta construcción narrativa en conjuntos coherentes no puede agotar todas las formas de imaginario” (2008: 14).

En segundo lugar, conviene caracterizar igualmente los límites y convergencias del imaginario social con el término *ideología*. Nacida al amparo de una fe ilimitada en el poder de los productos de la razón, la ideología se convierte en uno de los principales valores simbólicos en las postrimerías del proyecto ilustrado (Thompson, 1990: 29-33). Aunque los primeros “ideólogos” intenten eliminar cualquier atisbo de inconsciencia e irracionalidad de esa gran ciencia que se afanan por construir, la ideología, al igual que el mito, incorpora aún una poderosa esencia no cuantificable ni reducible a ningún paradigma infalible de sentido. No puede serlo cuando el propósito de creación para la ideología-ciencia plasma una reacción a los “excesos” revolucionarios de la Francia dieciochesca (Thompson, 1990) y la obligación autoasumida de salvar a toda costa el proyecto ilustrado tras las guerras de religiones de la época Barroca (Geetz, 1996: 176).

Si la conciencia ilustrada quiso ver en la primacía del componente mítico poco más que un falseamiento irreflexivo, el propio proyecto enciclopedista de una gran “ciencia de las ideas” (la ideología) es interpretado por Marx –propiciador de la primera interpretación canónica del término– como una gran maquinaria constructora de mistificaciones⁵¹ destinadas a enmascarar la realidad de las condiciones materiales de producción⁵². De acuerdo con las tesis del materialismo histórico, imaginar –bajo los ropajes míticos, teológicos o las doctrinas político-ideológicas– implica sostener desde el nivel de la superestructura de creencias una visión deformada del mundo social, cuyo resultado último es garantizar la opresión de las clases subalternas. Por tanto, el “desencantamiento” del mundo promovido por el movimiento ilustrado y su menosprecio de la imaginación mítica puede sumarse, tanto como la perspectiva marxiana, a la tradición de *significación epistemológica de la ideología* que, desde la crítica de raíz filosófica, política o sociológica, la evalúa en términos de conocimiento verdadero o falso (Eagleton, 1997: 20-21)⁵³.

La tesis de la “falsa conciencia” queda matizada por la teoría de la *interpelación* en la relectura de Marx llevada a cabo por Althusser (2003) y por el concepto de *hegemonía* elaborado por Gramsci (2009). Al identificar la fuerza del componente emotivo en la instauración del individuo-sujeto social, la formulación althusseriana sienta las bases para el paso de una teoría *cognitiva* a una teoría *afectiva* de la ideología, en la cual lo teórico cede su lugar a lo práctico social (Eagleton, 1997: 41-42)⁵⁴. Por su

⁵¹ Así, la aparición del término *mito* en la cultura escrita coincide prácticamente con el nacimiento de la ideología (Prieto-Pablos, 2001: 21), distando apenas unos años para que la tesis marxista los unifique a ambos en su conceptualización de “falsos discursos”.

⁵² No obstante, autores como Étienne Balibar, o los propios John B. Thompson, Baczko o Carretero-Pasín han apuntado que la definición de ideología marxiana dista de ser uniforme, resulta más bien difusa y se corresponde con dos formulaciones distintas: 1) la ya clásica de la ideología como “falsa conciencia”, y 2) la que se centra en la exploración del fenómeno del *fetichismo de la mercancía*. Es por la referencia al propio Marx que John B. Thompson (1982: 659) advierte de que la ideología siempre estuvo estrechamente ligada a lo imaginario; así se refleja, de hecho, en las tesis marxianas (la naturaleza ilusoria, imaginaria de la “falsa conciencia” tanto como el carácter “fantasmático” del “fetichismo de la mercancía”). En cualquier caso, debe resaltarse un factor: la ideología en Marx se manifiesta siempre como *crítica de la ideología*.

⁵³ En un artículo esclarecedor acerca de la problemática teórica sobre el concepto de ideología, Ariño-Villarroya (1997) prefiere denominar a esta tradición *cognitiva crítica*, y la pone en relación con otras tres tradiciones que la suceden cronológicamente: la *política crítica*, la *política neutra* y la *semiótica neutra*.

⁵⁴ Para Althusser, la ideología interpela a los individuos como sujetos, hace de ellos la categoría central del fenómeno ideológico. La ideología, a su vez, ha de ser entendida como la “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (2003: 139). El efecto ideológico ha de buscarse a partir de las prácticas, rituales y actos materiales regulados por la existencia de unos Aparatos Ideológicos del Estado (AIE), los cuales “aseguran el sometimiento a la ideología

parte, Gramsci relaciona el debate sobre la ideología con los modos de dominación y legitimación del orden social, rebajando la perspectiva determinista marxiana para enfatizar los procesos de negociación entre las élites socio-económicas y las clases populares.

Para el propósito de esta investigación, el concepto de ideología más pertinente es el que la vincula abiertamente con una teoría del poder, en la que el discurso ideológico deviene legitimador de un orden social determinado. Enlazando con el concepto gramsciano de hegemonía, Williams (1998) identifica en los propios discursos culturales los rastros de esa asignación de un sentido afín a las estructuras de poder. La misma se hace patente bajo el efecto de una *tradición selectiva*⁵⁵ que incorpora aquellos textos y prácticas culturales considerados hegemónicos y, consecuentemente, orientados a certificar la reproducción del orden social. Del mismo modo, tanto J. B. Thompson (1982, 1990) como Martin Selinger vinculan significado con intencionalidad política, ya se trate de relaciones de dominio (Thompson) o creencias que materializan en discursos políticos no necesariamente incompatibles entre sí (Selinger). Thompson lo expresa de la siguiente forma:

To study ideology is primarily to investigate, not a particular type of discourse linked to a particular type of society, but the ways in which language is used to sustain a system of domination ... [I]deology is always “immanent” in “effective social relations”. (1982: 673)

La ideología, por tanto, está ligada a las prácticas lingüístico-discursivas utilizadas con el propósito de apoyar sistemas de dominación (1982: 673-74). Esta vinculación entre ideología y dominación se encuentra ya presente en la perspectiva constructivista de Berger & Luckmann, quienes al referir los mecanismos de legitimación de los universos simbólicos identifican la acción de la ideología: “Cuando una definición particular de realidad llega a estar anexada a un interés de poder concreto” (1993: 157);

dominante” (2003: 119). La operatividad de los AIE (la escuela, la iglesia, la familia...) se manifiesta a través de la ideología y de la *violencia simbólica*.

⁵⁵ “Within a given society, selection will be governed by many kinds of special interest, including class interests. Just as the actual social situation will largely govern contemporary selection, so the development of the society, the process of historical change, will largely determine the selective tradition. The traditional culture of a society will always tend to correspond to its *contemporary* system of interest and values, for it is not an absolute body of work but a continual selection and interpretation” (1998: 56).

añadiendo igualmente que “lo que distingue a la ideología reside más bien en que el *mismo* universo general se interpreta de maneras diferentes que dependen de intereses creados concretos dentro de la sociedad de que se trate” (1993: 158)⁵⁶.

A estas interpretaciones que ponen el acento a la estrecha relación entre ideología y poder, se adhiere la re-formulación del mito en la visión de Roland Barthes (1980), una aproximación al contenido esencialmente ideológico de las nuevas mitologías de la cultura de masas. Para el semiólogo francés, el signo lingüístico adquiere un significado suplementario, el *concepto*, que “es a la vez histórico e intencional” (1980: 210) y fomenta la creación de un nuevo signo, la *significación*, el mito mismo, que ya no oculta, sino deforma, pues está codificado de acuerdo a “una condensación inestable, nebulosa, cuya unidad y coherencia dependen sobre todo de la función” (1980: 211). Barthes enfatiza la “interferencia” o “falsedad implícita” del mito, reinterpretado como ideología. En esencia, la significación mítica se manifiesta en forma de “deformación” y “fatal analogía” (1980: 213-219) respecto al contexto socio-histórico.

Tantos las tesis ya citadas de Berger & Luckmann como la de Selinger responden al proceso de *neutralización de la ideología* (entiéndase tal neutralización sólo en términos de verdad frente a falsedad cognoscitiva), que el propio Thompson reconoce desde las tempranas interpretaciones de Lukács, y que cobran origen por obra de Karl Mannheim y la sociología del conocimiento. En un ámbito próximo se sitúa la visión de la ideología como “sistema cultural” de C. Geertz (1996: 171-202): las “determinaciones sociales” de la ideología –que no son excluyentes ni necesariamente contradictorias– resultan en una doble concepción: la derivada de una *teoría del interés* (el poder: visión negativa) versus la que dimana de una *teoría de la tensión* (la ideología como salida simbólica del estado de desequilibrio social: visión neutral).

En una perspectiva similar, van Dijk (2000, 2003) propone un acercamiento multidisciplinar construido sobre el triángulo *cognición-sociedad-discurso* en el cual la ideología se define como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. El nuevo paradigma teórico de van Dijk pretende superar el tradicional debate sobre la ideología construido sobre el prejuicio marxista de la “falsa conciencia” para promover, en su lugar, un acercamiento no peyorativo a lo ideológico

⁵⁶ En una línea similar, Rojas-Mix sostiene que la ideología supone “un modelo fijo de imaginarios y convicciones” (2006: 327).

como *interfaz* entre las metas e intereses de los grupos sociales y los mecanismos de cognición social compartidos por los miembros de estos mismos grupos. El modelo, a la vez mental y social, identifica una serie de creencias propiamente ideológicas, pero separables de otro tipo de creencias (conocimientos, actitudes, normas...) que constituyen los ejes básicos o axiomas estructuradores de esquemas. Dichos esquemas se hallan sujetos, más tarde, a las dinámicas sociales de representación o a prácticas sociales (no sólo discursivas) más amplias.

La formulación de van Dijk resulta relevante para el modelo de crítica de las ideologías desarrollado en esta investigación en cuanto sitúa el énfasis en los efectos ideológicos, y no tanto en su naturaleza epistémica⁵⁷. Este mismo posicionamiento se halla en la base de la reinterpretación del proyecto crítico realizada por Carretero-Pasín (2001) desde la fundamentación teórica del imaginario social. Tanto van Dijk como Carretero-Pasín disponen una reelaboración del propósito crítico-ideológico por la atención a los componentes pragmáticos. Extrapolando esta misma idea a una teoría del poder, una crítica de las ideologías centrada en los usos y los efectos informaría de la correspondencia entre ideas y creencias y “políticas del mundo real”. De aquí parte la delimitación de los ámbitos específicos de la ideología y el imaginario en el presente trabajo: la fluctuación hacia una visión político-crítica de la ideología (Ariño-Villarroya, 1997) surge de la identificación de un programa ideológico incompatible con un principio o consenso democrático pleno. Sin embargo, la referencia al imaginario social facilita aún la reserva de un espacio de posibilidad para otros marcos ideológicos, para políticas de ordenamiento colectivo edificadas sobre diferentes, y más incluyentes, criterios de efectividad democrática. En opinión de Pintos: “Los imaginarios sociales, a diferencia de las ideologías, nos permiten percibir la contingencia de nuestras propuestas y la necesidad de propuestas alternativas que mantengan abierta la operatividad de las sociedades” (2004: 26).

La perspectiva político-crítica de la ideología adoptada en el presente trabajo ha encontrado, no obstante, notables resistencias conceptuales en décadas recientes. Así, la

⁵⁷ “Las ideologías *no* se definen como creencias incorrectas, erróneas, falsas o distorsionadas de un grupo. Epistémicamente, cualquiera sea su estatus de verdad para el grupo mismo, ellas pueden ser verdaderas o falsas. No es su valor de verdad, sino su papel cognitivo y social (por ejemplo, efectividad, utilidad) en el manejo del pensamiento y la interacción lo que forma el criterio para su evaluación” (van Dijk, 2000: 393).

tesis de la ideología dominante de Abercrombie, Hill & Turner (2003) pone en duda la capacidad de la ideología para edificar el proyecto comunitario y, sobre todo, para erigirse en el todopoderoso mecanismo de sumisión al que alude la teoría marxista. Peter Sloterdijk, por su parte, introduce la *falsa conciencia ilustrada* como forma de conciencia ideológica y/o de lo ideológico en las sociedades posmodernas (citado en Eagleton, 1997: 64). Como afirma Eagleton, “la ideología es esencialmente una cuestión de significado; pero para algunos, la situación del capitalismo avanzado es una situación de profunda *no* significación” (1997: 62). Las dinámicas prácticas del intercambio social y la técnica tardocapitalistas han recluido el ámbito de la significación a la esfera de lo íntimo, reducto de pulsiones proyectadas sobre los objetos del entorno material. Ligar entonces en el discurso *sociedad y significación* aparece casi como un “error categorial” (1997: 62). El tardo-capitalismo “de-significa”, vacía de contenido, el mundo de la vida. A ello aluden también –desde posturas políticamente opuestas– Žižek (2003b) o Bell (1992) cuando señalaban, en mitad de la deriva posmoderna de finales de siglo, que la ideología amenazaba con dejar de ser un concepto útil para el análisis de la sociedad.

Contra las tesis del fin de las ideologías –germen del fenómeno neoconservador (Oliet-Palá, 1993: 406-421)– la certeza de la *crisis* siempre provoca la reemergencia de lo ideológico (Geertz, 1996: 191-192; van Dijk, 2000). Esta crisis manifiesta el resquebrajamiento de la tradición en su sentido más amplio: carencia de principios rectores, quiebra del sistema económico, declive del orden moral, ausencia de fundamentos identitarios compartidos, etc. Žižek (2003b), en clave lacaniana, argumenta esta re-emergencia de la ideología por la referencia al sostén simbólico que rellena el abismo de un antagonismo sustancial e irrepresentable (lo *real*). Según esta formulación, lo que la ideología clausura es la “realidad” de la lucha de clases. La tesis de Žižek se vincula con lo que Thompson (1990: 40-44) denomina el *concepto latente de la ideología*: “Lo que emerge a través de las distorsiones de la representación fiel de la realidad es lo *real*; es decir, el trauma alrededor del cual se estructura la realidad social” (Žižek, 2003b: 37).

Reforzando el vínculo entre ideología y poder, Ricoeur advierte de cómo el imaginario social parece ser sólo aprehensible a partir de sus dos “formas patológicas”: la ideología y la utopía:

Parecería que este imaginario se basara en la tensión entre una función de integración y una de subversión... que el imaginario social sólo pudiera ejercer su función excéntrica a través de la utopía y su función de refuerzo de lo real, por el canal de la ideología... Al parecer, sólo tomamos posesión del poder creador de la imaginación en una relación crítica con estas dos figuras de la conciencia falsa. (2002: 359-60)

Por todo lo apuntado, y a la manera de conclusión para este sub-epígrafe, debe matizarse la distinción fundamental entre imaginario social e ideología en los términos que siguen:

- Lo ideológico no agota el alcance del imaginario. El imaginario social goza de una *función constitutiva primordial* que la ayuda a escapar del potencial dogmatismo reductor de la ideología. Por medio de esta función, el imaginario social no puede reducirse a ella, pues “su falsedad [epistémica] nunca puede ser total” (Taylor, 2006: 211-12). Según P. A. Gómez (2001), la diferencia primordial entre el imaginario social y la ideología se sitúa precisamente en esta referencia a la construcción de discursos totalizadores o globales.
- La ideología marcaría, en consecuencia, una variedad especialmente “cargada”, un incremento cualitativo y evaluativo del poder generador de representaciones del imaginario social. El componente ideológico del imaginario enfatiza una desviación de significaciones “activadas” con el propósito de materializar intereses de poder. Las revisiones de la ideología promovidas por autores como van Dijk o Carretero-Pasín, relacionadas implícitamente con algunas tesis del pragmatismo filosófico (los conceptos de *falibilidad* y *contingencia*), son aquí eficaces para establecer puentes por los que transita el uso efectivo de los productos del imaginario en contextos delimitados y con finalidades concretas. Se trata, por tanto, de calibrar la *eficacia social* de las significaciones imaginarias.
- Como afirma Nichols (1981: 3), la ideología dimana, en última instancia, de la relación imaginaria (no simbólica) con los procesos materiales de comunicación e intercambio. Con ello se alude al carácter último, radical, de las “imágenes”, “representaciones” o “ficciones” para construir el sentido de identidad. Estas imágenes no son, por tanto, fantasías o puros productos de la imaginación, sino

“signos de representación social” sujetos a la posibilidad de la auto-alteración y el cambio históricos.

2.6. Dos ámbitos de estudio del imaginario social.

2.6.1. Imaginario social y poder: la cuestión de la legitimación del orden social.

Toda construcción simbólica puede ser interpretada como recurso antropológico primordial para contrarrestar el caos, si entendemos este como la naturaleza inasimilable e incomprensible del sin-sentido. La idea de caos, en su polaridad más negativa, presupone en sí misma la negación de cualquier forma de creatividad social y de opción de pertenencia para el individuo, pues se emplaza en el hueco de un vacío desde el que no es posible proyectar conciencia alguna acerca de un mundo inteligible e interpretable. Geertz advierte de este hecho en su análisis sobre las religiones como “sistemas culturales” (1996: 105). El concepto de caos presenta un “problema de la significación” concretado en un triple desafío: *cognitivo* (por fijar unos límites a la capacidad analítica), *“agonístico”* (al poner a prueba la tolerancia al sufrimiento) y *moral* (enfrentando a la humanidad a dilemas éticos irresolubles). En términos de la teoría sociológica, este caos insidioso, des-ligador y des-fundamentador se corresponde con la concepción de la anomia durkheimiana, contra la cual se erigen los grandes aparatos simbólico-institucionales humanos sirviendo la función de complejos mecanismos de identificación y garantes de sentido. Ya se aluda a la “intencionalidad”, la “exteriorización”, la “externalización”, el “deseo” o la “necesidad” para significar el tránsito de lo indeterminado inherente al ser a los grados sucesivos de su determinación, ha de partirse de la urgencia por la creación de un mundo, que es siempre un mundo *para* la sociedad (Castoriadis, 1999: 101). Para el cumplimiento de tal objetivo, la operatividad del imaginario social resulta de crucial importancia, pues proporciona soportes perceptual-cognitivos, organizadores, instituyentes y afectivos con los que erigir sistemas simbólicos que contrarresten la amenaza del caos.

Retomando algunas de las ideas ya apuntadas, en el imaginario social convergen la capacidad de percibir, pensar, ordenar y sentir un mundo (realidad social *posible/plausible*), proporcionando una taxonomía de significados con implicaciones en la actividad práctica. Es la fragilidad o “precariedad” (Berger y Luckmann, 1993: 134) consustancial a ese mundo la que reactualiza cada cierto tiempo la vigencia de los

cimientos imaginarios que la constituyen. Así, el fenómeno recurrente de la crisis (Baczko, 1991: 29) o la experiencia –premonitoria u ostensible/sostenida– del terror (Berger y Luckmann 1993: 131-32) preludian el caos y demandan del fortalecimiento de las objetivaciones que informan la constitución de la realidad como mundo intersubjetivo compartido. Es este “interregno” de la crisis⁵⁸ el que incita la actividad imaginante en auxilio del cuerpo de instituciones establecido, o invita a la creación de un nuevo imaginario, que es entonces un *contra-imaginario*. El conjunto de producciones del imaginario social –de por sí “magmático” e inicialmente no atribuido a un interés o valor concreto– es adscrito, “movilizado” simbólicamente con el propósito de instaurar un *régimen de verdad* (Foucault, 1992)⁵⁹ o certidumbre específico. La objetivación del contenido imaginario por medio de la simbolización se corresponde, desde esta perspectiva, con los procesos de legitimación; o, lo que es lo mismo, vinculan el estudio del imaginario social con una teoría del poder.

Esta imbricación es subrayada por Taylor cuando afirma que “el imaginario social es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad” (2006: 37). Este sentido de legitimidad deriva idealmente de un consenso amplio acerca de dos requisitos: el factor práctico, que se desarrolla en un modo de actuar, en acciones para consolidar la legitimidad; y el reconocimiento explícito y compartido sobre los fundamentos de la legitimidad, esto es, sobre las razones para la acción (2006: 139-40). Del imaginario se derivan, entonces, esa serie de marcos cognoscitivos e “imperativos prácticos” que objetivan, en su versión más elaborada, un orden moral según Taylor, o una superestructura de creencias o “universo simbólico” según Berger y Luckmann. El imaginario social proporciona el basamento para una forma de consenso colectivo o, por el contrario, da lugar a la

⁵⁸ Cabe anticipar, igualmente, la relevancia del concepto de crisis para la teoría de la ficción. Según esta visión, la dinámica narrativa puesta en movimiento por la crisis –un acontecimiento narrativo que rompe con la estabilidad de un orden inicial (*statu quo*) en el universo diegético– desencadena un proceso hermenéutico que extrapola los conflictos de la ficción a la indagación sobre los dilemas del mundo más allá del texto. En palabras de Kermode: “la crisis, por trivial que sea su concepción, es inevitablemente un elemento central en nuestros esfuerzos por hallarle sentido al mundo” (2000: 96).

⁵⁹ “La verdad no está fuera del poder, ni sin poder... La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. *Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general de la verdad»* [cursivas añadidas]: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero” (Foucault, 1992: 187). La gestión de la “economía política de la verdad” y de sus efectos de poder supone el núcleo de los debates políticos y las luchas ideológicas, constituyéndose, así, en una “condición de formación y de desarrollo del capitalismo” (1992: 189).

creación de visiones alternativas basadas en la percepción sobre la ilegitimidad de dichos órdenes o universos.

La legitimación o legitimidad en el ámbito político –desde la formulación clásica de Max Weber–, designa una esfera de ejercicio del poder y asunción de la subordinación, conceptualizando la trama de las relaciones sociales como esencialmente “motivadas”. Ya sea recurriendo a los modelos de dominación weberianos (*tradicional*, *carismático* y *legal-racional*), al concepto de hegemonía gramsciano, o a la demanda de aquiescencia por parte de todo orden político a la que Habermas se refiere cuando habla de la “crisis de legitimación”, resulta necesario superar el nivel de la infraestructura material si se pretende proporcionar una teorización compleja de la acción configuradora del poder. Lo que Étienne de La Boetie denominó *servidumbre voluntaria* por parte de los dominados no se basa únicamente en las constricciones de un sistema económico, o en la acción represiva estatal ejercida mediante el uso de una violencia “legítima” o institucionalizada, sino que deriva de factores situados en la esfera simbólica. Desde aquí brota una vertiente de pensamiento que, en el interior de la propia tradición marxista o desde la afinidad a la misma, proporciona una relectura o rectificación crítica de sus planteamientos positivistas y de su ontología materialista para dar entrada al ámbito de lo imaginario. Se escenifica, así, la permanencia de un modelo de crítica sociológica que conserva la referencia al *homo economicus*, pero que la supedita al proceder del *homo symbolicus*. Así resume esta idea Carretero-Pasín:

Al tratar de aclarar los procesos de legitimación social es necesario desvincularse de una concepción materialista de la sociedad e introducir los aspectos ideacionales, representativos, imaginarios que impregnan la vida social... La legitimación del poder es indisociable de esta funcionalidad social de lo imaginario. (2003: 6)

Según esta perspectiva, la evidencia de la división de clases no se relaciona de manera estricta con unos condicionantes evolutivos y unas relaciones de producción instituidas, sino que ha de complementarse por la atención a un sistema de pensamiento y un régimen de representación que habilitan la conjugación del poder en términos de un simbolismo “naturalizado”. A ello se refieren, entre otros, Lefort (1978) al explorar las estrategias ideológicas, y referir cómo la ideología totalitaria de estado ejerce mecanismos de violencia simbólica (el terror institucionalizado), o cómo las ideologías

“invisibles” pueden llegar a implantar modos de proceder igualmente coercitivos; Bourdieu (2009: 179-193) cuando argumenta la gestión de la dominación a través del *capital simbólico*⁶⁰, ese capital “negado” que se vale del despliegue de su propia ostentación imaginaria, no material, para crear adhesiones y dependencias encaminadas a connaturalizar un sistema contingente de relaciones asimétricas en lo económico y en lo social; también Lefebvre (1984), quien localiza en el nivel de las representaciones y de lo imaginario social la base de las “coacciones” operativas en el nivel de la vida práctica; o Lipovetsky (2003), quien subraya las estrategias perversas de la seducción por la imagen “mass-mediática” en la sociedad *hipermoderna* de consumo, creadora de un nuevo modelo de socialización basado en la primacía del individuo desligado de toda institución o sentido de colectividad. La función o efectividad social del imaginario serviría, en estos casos, el propósito de justificar modelos de legitimación simbólica encaminados a ofuscar la naturaleza de la conflictividad social.

Si bien la mitología o la teología proporcionaron durante siglos los principios legitimadores para la vida en sociedad y para la constitución del marco institucional, la irrupción de la modernidad provoca una quiebra dramática de los pilares reguladores de la identificación individual y colectiva. La sistematización y cohesión “fuerte” del todo social según criterios trascendentes o dogmáticos (en su sentido religioso) se resquebraja, entre otros motivos, por la aparición del modelo especulativo de la ciencia moderna, que desacraliza el mundo y lo compartimentaliza en áreas de saber cada vez más especializadas. Esta atomización del régimen de verdad de las sociedades premodernas es igualmente debilitado por la emergencia, tras el cisma de la Reforma cristina, de un nuevo orden económico, el del capitalismo incipiente, que enfatiza el valor de la acción individual frente a la vida contemplativa, y reconvierte el mundo en un espacio cuantificable y manipulable en pos de la obtención del lucro personal. En este *impasse* crítico, en el que sucede el colapso del viejo orden instituido, la posición de gran imaginario legitimador viene a ser ocupada por la idea de nación, el Estado-nación o lo nacional (Anderson, 1993; Gellner, 1994; Hobsbawn, 2009; Steger, 2008, 2009: 8-9; Taylor, 2006). El nacionalismo –afección derivada de la adhesión a esta

⁶⁰ “Si se sabe que el capital simbólico es un *crédito*, pero en el sentido más amplio del término, es decir una especie de avance, de cosa que se da por descontada, de acreditación [*créance*], que sólo la *creencia* [*croyance*] del grupo puede conceder a quienes le dan *garantías* materiales y simbólicas, se puede ver que la exhibición del capital simbólico (siempre muy costosa en el plano económico) es uno de los mecanismos que hacen (sin duda universalmente) que el capital vaya al capital” (2009: 190).

nueva idea de nación– proporciona, tras la convulsión de la época ilustrada, un ideal de fundamentación y continuidad para el colectivo cuando el orden divino del sistema dinástico monárquico ha sido ya derrocado. La amenaza del caos es repelida entonces por la creación de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23). En la influyente noción de la nación como *comunidad imaginada*, Anderson sintetiza una corriente crítica de la ciencia histórica que se propone “desnaturalizar” el “efecto mágico” del nacionalismo, su carácter “anómalo”, aquel que convierte el azar en destino (1993: 29). La desnaturalización de la idea de nación conlleva exponer sus rasgos contingentes, desvelando el carácter imaginario de sus mitos de origen y de la propensión afectiva con la que los integrantes de una comunidad nacional adoptan tales mitos y las formas de legitimación de la vida institucional y práctica que estos presuponen.

Este pacto de fraternidad –obra de la volición y de la capacidad imaginante de los individuos– permite a la nación fijar una cartografía de sus límites (un territorio) y envestirse de una legitimidad que reemplaza los valores del Antiguo Régimen por los del autogobierno o soberanía popular. La consolidación de los Estados-nación desde finales del siglo XVIII se pergeña, entonces, mediante las dinámicas instituyentes de un nuevo imaginario que, partiendo de los intereses y expectativas concretos de las nuevas élites económicas, se extiende más tarde hasta abarcar a la totalidad social. Para Steger (2008, 2009), el imaginario nacional también se destaca como imaginario social central de la modernidad. Este autor define el imaginario nacional (*national imaginary*) como “the taken-for-granted understanding in which the nation –plus its affiliated or to-be-affiliated state– serves the communal frame of the political” (2009: 9). De él se derivan los grandes sistemas ideológicos del período (liberalismo, conservadurismo, socialismo, comunismo y fascismo), los cuales articulan, cada uno a su manera, los conceptos y temas centrales de la problemática político-social.

La nación, convertida así en el sistema cultural unificador de la modernidad, implanta, según Taylor, un imaginario sustentado sobre tres vectores primordiales: el ya mencionado autogobierno de representatividad popular (soberanía de Estado), la creación de una esfera pública y la centralidad de una actividad económica “altamente interesada” (2006: 178). Influido por Grocio y Locke, tanto como por la visión trascendente de lo social de Durkheim, Taylor ve en la manifestación del imaginario social moderno la emergencia de un nuevo orden moral que, dependiendo de sus

contextos de aplicación (variedades nacionales), se singulariza ora por la creación radical de nuevas prácticas y modelos teóricos, ora por la adaptación de los modelos previos. En este proceso se percibe la re-significación continua entre lo que Carretero-Pasín denomina *representaciones conservadoras de la dominación* frente a *representaciones cuestionadoras de la dominación* (2001: 299-300).

Las tensiones de la época moderna hacen de este momento histórico el germen de una multiplicidad de interpretaciones, el momento de escisión en el que la creencia incuestionada del “mundo (aún) encantado” se fractura en numerosas ideologías, en construcciones efímeras cuya legitimidad se antoja precaria, provisional y sujeta al registro y el arbitrio de multitud de agentes en competencia. Dando un salto temporal hacia la *sobre-, post- o ultra-modernidad*, a ello se refiere Pintos cuando introduce el término sociedades *policontexturales* (2002: 168-169; 2004: 21-23) para dar cuenta de cómo la hegemonía del poder se negocia y consolida en el mundo heredado tras la Segunda Guerra Mundial y la caída del bloque soviético. En este espacio-tiempo “sin centro”, los procesos de legitimación no se sostienen en exclusiva por la apelación y ratificación del poder tradicional (divino y/o institucional), ya definitivamente erosionado en cualquiera de sus formas, sino que se declinan por la interacción (aquiescencia o competencia) entre diferentes instancias de poder: el Estado, los mercados y los medios de comunicación, principalmente. Sus productos dan origen a un “tejido comunicativo múltiple” (periódicos, noticiarios televisivos, propaganda corporativa, cine, música, publicidad...), que es, al tiempo, el escenario de una confrontación simbólica enraizada en la sustancia del imaginario social.

Para Balandier (1994), el vínculo incierto de esta sociedad “mediatizada” se origina en una *teatrocracia* que establece una nueva legitimidad engullida por la imagen en su libre ejercicio de “representación pura”. Así realizado,

[El poder] no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Estas operaciones se llevan a cabo de acuerdo con modelos variables y combinados de presentación de la sociedad y de legitimación de las posiciones gobernantes. (1994: 18-19)

Los componentes de la legitimidad son “escenificados” y crean, así, una esfera pseudo-autónoma de poder, una “réplica de mundo” desvinculada de la vida práctica.

Ello provoca la instauración de una *lógica de la simulación* que, en su génesis en la primera modernidad, influye profundamente en la reconfiguración de lo político⁶¹. Tanto Balandier (1994: 16-17) como Baudrillard (2005: 124) reconocen en la imagería que reviste al príncipe en Maquiavelo la presencia seminal de un *poder figurado*, alimentado por la naturaleza del imaginario. Y es así porque, de nuevo con Balandier,

El imaginario esclarece el fenómeno político; desde dentro, sin duda, puesto que fue una parte de sí mismo lo que lo constituyó. Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral. (1994: 16).

Baudrillard advierte, asimismo, de cómo el poder “entra en representación”, siendo su juego “dominado por los mecanismos representativos” (2005: 124-25). Estos mecanismos son alimentados por la propia necesidad de sellar el pacto entre el cuerpo social y su marco institucional rector. La representación aludiría así tanto al despliegue de un derecho adquirido (el Estado en cuanto expresión de la soberanía popular) como a la esencia ritual (teatralización) de los procesos de adscripción y actualización de ese pacto social fundante. Con el desarrollo y depuración de las democracias liberales y, especialmente, tras la irrupción fulgurante de los medios de comunicación de masas, la esfera política se resiente de una *sobre-figuración*, de la saturación por la imagen, lo cual resultaría, en opinión de Balandier, en “el anestesiamiento catódico de la vida política” (1994: 13).

En esta civilización de la imagen posmoderna, la teatralización del poder se ve reforzada por la objetivación del valor ilusorio de la mercancía. Ello propicia la expansión colonizadora del imaginario capitalista a través de la práctica totalidad de la vida social (Alonso & Fernández-Rodríguez, 2013). Tal inercia es teorizada por Guy Debord en el contexto de una *sociedad del espectáculo*, en la que este último: “no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes” (2002: 38), una visión global (*Weltanschauung*), “el momento en el cual la

⁶¹ Gómez de Liaño (1994: 235-236), valiéndose de las reflexiones previas de autores como Georges Sorel (los mitos políticos) o Hannah Arendt (la “fabricación” de la imagen política), argumenta el sustrato mítico de las nuevas configuraciones del poder desde la creación de los Estados modernos hasta nuestros días. Ello se deriva principalmente de la acción interesada de los *medios idolomórficos*, que construyen una forma de consenso social por la “saturación” de la imagen, y de lo imaginario, en un doble nivel: por la mercantilización de la imagen y por el uso político de las mismas.

mercancía alcanza la ocupación total de la vida social” (2002: 55). En la línea establecida por el materialismo marxista y su tesis acerca del fetichismo de la mercancía, Debord describe un mundo reificado (en esencia falso e invertido) al arbitrio de un sistema de producción, habitado por individuos fragmentados y fascinados por el poder cuasi-sagrado del objeto-mercancía capitalista. En este mundo de la no-vida, del “sueño velado” del espectáculo (2002: 44), la concepción del poder conecta un instinto primario de dominación con el desarrollo ultra-efectivo de una técnica. Así lo expresa el propio Debord:

Las raíces del espectáculo se hunden en la más antigua de las especializaciones sociales, la especialización del poder. Por ello, el espectáculo es una actividad especializada, símbolo de todas las demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, una sociedad de la que se ha desterrado cualquier otra palabra. En este sentido, lo más moderno es también lo más arcaico. (2002: 45)

Se han propuesto, de igual forma, otras denominaciones para señalar esta colonización de los imaginarios contemporáneos por las significaciones adheridas al modelo económico capitalista: desde las reflexiones sobre la lógica cultural posmoderna (Jameson, 1991), al *realismo capitalista* (Fisher, 2009; Shonkwiler & La Berge, 2013), el *capitalismo de ficción* (Verdú, 2003), el *semiocapitalismo* (Caro-Almela, 2011, 2015) o el *capitalismo cognitivo* (Blondeau, Dyer-Whiteford, Vencellone, Kyrou, Corsani, Rullani et al, 2004). El desarrollo de esta dimensión económica del imaginario social moderno en forma de imaginario capitalista, lleva a Steger (2008, 2009) a considerar que el imaginario global de la actualidad, múltiple y cambiante, está basado más en la idea de ruptura que de continuidad con, o adaptación a partir de, los sistemas ideológicos previos. Se trata, en su opinión, de un “paisaje ideológico profundamente alterado” (2009: 17). Al igual que Castoriadis, Steger destaca la centralidad del imaginario capitalista a la hora de caracterizar las configuraciones simbólicas imperantes en el mundo global de nuestros días. De hecho, Steger sitúa al imaginario capitalista del mercado global en un estado de tensión con otros dos imaginarios centrales: el de la justicia global “altermundista” (activismo transnacional) y el del yihadismo global.

Tras el 11-S, y la espectacular puesta en escena del yihadismo global de Al-Qaeda, el imaginario vuelve a reivindicar lo nacional a través de la acción imperialista de Estados Unidos. De esta forma, los neoconservadores bajo el liderazgo de George W. Bush transforman la globalización de mercado en globalización imperialista (*imperial globalism* [Steger, 2009: 16]). En este mismo escenario, el del mundo posterior al 11 de septiembre de 2001⁶², Oslender (2006) aboga por una “epistemología geopolítica binaria” para cartografiar los imaginarios del poder contemporáneo a escala mundial. El final de la utopía del capitalismo liberal –que algunos comentaristas han querido identificar con la caída de las Torres Gemelas⁶³– ha dado lugar al comienzo de un (des)orden mundial bajo la égida del terror. En este nuevo escenario, el mundo se piensa en “cómodos términos binarios” (2006: 38), en concordancia con una lógica adormecida tras la caída del socialismo real en la Europa Oriental, y que emplaza en la actividad bélica (la guerra) el lugar para la re-construcción del orden perdido. Entre los riesgos del pensamiento y la acción así instituidos se encuentra el que Oslender llama *demarcación confusa* (*confused bounding*) (2006: 242), aludiendo a la dificultad de establecer con certeza los límites territoriales y simbólicos de la lógica de inclusión-exclusión de la epistemología binaria:

La noción del peligro constante que viene de todas partes es clave en este nuevo imaginario geopolítico del mundo en el siglo XXI. Con ella se justifican toda clase de medidas de seguridad y control, aunque éstas también estén sujetas a debates, reversos legislativos y resistencias por parte de la sociedad civil. La creación de un ambiente de miedo, en el cual se funden nociones confusas sobre el supuesto enemigo, se vuelve un instrumento político de gobernar (2006: 243)

Para terminar este sucinto repaso a la relación entre imaginario y poder, se pueden apuntar, a modo de conclusión provisional, algunas maneras en las que la producción simbólica del imaginario condiciona los procesos de legitimación:

- Mediante la colonización del imaginario individual por la *macroestructura imaginaria* capitalista (Caro Almela, 2015), extensión contemporánea del fetichismo de la mercancía (Marx).

⁶² Véase el apartado 3.2. para un comentario sobre la visión del acontecimiento empleada en esta investigación.

⁶³ Véase epígrafe 4.2 más adelante.

- Por las determinaciones “hipertextuales o supratextuales” a través de las cuales los discursos sociales trascienden su ámbito específico a la búsqueda de sinergias y refuerzos (“anclajes”) en sistemas ideológicos, dogmas religiosos, etc. (Wunenburger).
- Por dotar al poder de una dramaturgia, de la pomposidad de una representación mediática (Balandier), de un carácter de *religiosidad profana* (Maffesoli) y de una ornamentación (Baczko).
- El recurso a un arsenal de mitos y utopías (teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, Ignacio Gómez de Liaño).
- A través de la teoría del dispositivo (Foucault, Deleuze, Lyotard, G. Agamben...).

2.6.2. Imaginario social y trauma colectivo.

La perturbación del orden simbólico en términos de un conflicto de legitimidad política no supone la única vía productiva de exploración de la realidad social en la presente investigación. Dicha vía puede ser complementada, y complejizada, por la emergencia, desde las últimas décadas del pasado siglo, del *paradigma traumático* en las ciencias humanas y sociales. La amenaza de ruptura de la cadena de significaciones constituyentes del tejido social bascula aquí alrededor de la centralidad del concepto de *trauma*⁶⁴. El mismo se convierte en el modelo a través del cual se filtran y significan una parte considerable de las experiencias del sujeto y de las colectividades en la época de la modernidad tardía o posmodernidad. Integrado en los discursos de la crisis (Barry, 2009) que intentan dar cuenta de la heterogeneidad de la vida contemporánea, o

⁶⁴ Derivada de la palabra griega τραῦμα (herida), designa en un principio la marca física o lesión en el tejido corporal provocada por una agencia externa. A partir de finales del siglo XIX, el concepto se extiende, sin embargo, a una polisemia que la hará significar una relación abierta, cuando no confusa, entre lo interno y lo externo de acuerdo a tres concreciones posibles: 1) manteniendo su significado originario, y atribuyéndolo –con mayor incidencia aún en este momento de manifestación plena de la modernidad– a la causalidad de una agencia mecánica (de ahí la referencia constante al trauma relacionado con el accidente: ferroviario, en entornos mineros, por la operación de maquinaria industrial, etc.); 2) estrechando, tras la Primera Guerra Mundial, el vínculo interno-externo al señalar un tipo de anomalía en el sistema nervioso (los efectos psicopatológicos del síndrome de *Shell shock* o “fatiga de combate” diagnosticado entre soldados, y que aún señalan la participación de un agente externo); 3) aludiendo a un fenómeno esencialmente mental o psicológico. Para una revisión completa de las diferentes dimensiones del concepto, véanse, por ejemplo, Leys (2000), Luckhurst (2008: 19-76) y Ortega-Martínez (2011).

constituyendo él mismo el concepto clave para explicar un estado de lo social contemporáneo (Sztompka, 2000: 450), el trauma concentra el interés de variadas prácticas y disciplinas. Entre las mismas se encuentran desde la psiquiatría a las ciencias sociales, pasando por el derecho o la neurociencia, las cuales construyen un objeto de estudio adaptado a sus intereses y metodologías específicas. Por esta razón, la literatura sobre el trauma es en la actualidad ingente, hasta el punto de que el concepto corre un grave peligro de “acientificidad” (Ortega-Martínez, 2011: 20-21; Smelser, 2004: 55-59; Kansteiner & Weilnböck, 2008)⁶⁵. Por este mismo motivo –y en pos también de la economía argumental y expresiva–, se expondrán aquí sólo aquellos aspectos en los que el estudio del trauma puede abrir fructíferas líneas de investigación en relación con una teoría del imaginario social.

En el ámbito académico estadounidense, la constitución de un campo teórico en torno al trauma desde finales de los años 1980 –los que hoy se denominan *Trauma Studies*– resulta de la confluencia de diferentes modelos teóricos (psicoanálisis, posestructuralismo y crítica feminista, fundamentalmente). De la atención inicial que la naciente teoría del trauma focaliza sobre los supervivientes-testigos del Holocausto, se pasa gradualmente a una ampliación del objeto de estudio (la “experiencia traumática”) que incluye a otros colectivos, tales como soldados retornados (sobre todo tras la derrota de EE.UU. en Vietnam), o menores y mujeres (estos últimos por la especial sensibilidad de los movimientos feministas hacia formas menos “visibles” de la

⁶⁵ El origen de esta devaluación del trauma como concepto empírico coincide, irónicamente, con el momento de explosión y difusión masiva del mismo, y ha de datarse en 1980. En ese año la American Psychiatric Association introduce por primera vez en su *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales* (DSM-III) el término *Post Traumatic Stress Disorder* o PTSD (“trastorno por estrés postraumático” o TEPT, en lengua castellana) para señalar un tipo de psicopatología vinculada a la ansiedad. En su formulación inicial (más tarde revisada en las actualizaciones sucesivas del DSM en 1987, 1994, 2000 y 2013), el TEPT es diagnosticado tras reconocerse la aparición de síntomas psicopatológicos en un sujeto expuesto a experiencias externas de acentuada intensidad, tales como: guerras, violaciones, torturas, el Holocausto, bombardeos, desastres naturales (terremotos, huracanes, erupciones volcánicas, etc.) o desastres provocados por la agencia humana (accidentes aéreos o automovilísticos, explosiones o escapes en áreas industriales, etc.). El rasgo etiológico diferencial del trastorno postraumático reside en estar causado por un evento o situación estresante-traumática derivada de una agencia externa. Esta novedad en el diagnóstico –la necesidad de relacionar la sintomatología característica del trauma con el efecto de un evento causante externo– modifica significativamente la tendencia previa de la teoría y práctica psiquiátricas, pues desligan el trauma de los procesos neuróticos, exclusivamente mentales. Se produce así un giro respecto de las primeras aproximaciones al concepto que, a caballo entre los siglos XIX y XX, son presentadas en el contexto francés a través de las prácticas clínicas en neuropatologías de Jean Martin Charcot y su discípulo Pierre Janet (en la clínica de Salpêtrière). Para Charcot y Janet, el trauma debe asociarse con otras psicopatologías como la histeria (principalmente entre mujeres) o la neurosis. La influencia de Charcot será primordial para entender la conceptualización temprana del trauma en Freud, realizada en colaboración con Josef Breuer.

violencia). Partiendo de este contexto, tanto como de un número significativo de aportaciones previas en la década de los 1970⁶⁶, el acta de nacimiento “oficial” de la teoría del trauma tiene como epicentro la Universidad de Yale donde, bajo la influencia del deconstruccionismo de Paul de Man, un grupo de investigadores (Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub y Geoffrey Hartmann) teorizan la memoria del Holocausto desde el recurso a la especial naturaleza del trauma.

Se debe, de hecho, a Cathy Caruth (1995, 1996) la sistematización de la primera de las dos tendencias troncales dentro de los *Trauma Studies*⁶⁷: la *teoría deconstructiva del trauma*. Por influencia de las ideas acerca del trauma psicológico de Bessel A. van de Kolk y su obra *Psychological Trauma* (1987), en el modelo deconstructivo el trauma es concebido como “disociación” cognitiva que opera en forma de sobrecarga afectiva⁶⁸ acerca de un acontecimiento inasimilable e inaprehensible. De ello se resulta que dicho acontecimiento sólo pueda ser evocado, pero jamás “significado”. El trauma se convierte entonces en una *aporía*, un cortocircuito del sentido, una quiebra a los mecanismos racionales de comprensión. Subyace a este acercamiento un afán exclusivamente teórico-epistemológico que sospecha, cuando no muestra un absoluto desinterés, por los métodos terapéuticos, pues considera que el rasgo esencial del trauma es precisamente el constituir un desafío perdurable a la conciencia. El trauma es, por tanto, “irrepresentable”, no puede ser sometido a la lógica narrativa del testimonio, sino

⁶⁶ Por ejemplo, Kai Erikson en su obra de 1976 *Everything in Its Path* es el primer autor en formular un concepto de trauma en los términos de la teoría sociológica (Alexander, 2004: 4).

⁶⁷ La distinción entre las que en esta investigación se han denominado *teoría deconstructiva* versus *teoría fenomenológica* del trauma se corresponde, *grosso modo*, con la taxonomía dual propuesta por Leys (2000) a partir de la obra de Freud: *modelos miméticos* (repetición compulsiva, incapacidad de asimilación cognitiva e identificación no distanciada entre el sujeto y la escena traumática) versus *modelos antimiméticos* (capacidad del sujeto para distanciarse de la escena traumática con el fin de elaborarla y representarla). Alexander (2004), por su parte, prefiere hablar de una *lay trauma theory*, en la que la facticidad del evento externo nunca es cuestionada, y que resulta en dos lecturas diferentes: la *ilustrada* (donde sitúa a Kai Erikson y Arthur Neal) y la *psicoanalítica-lacanian* (representada por Saul Friedlander, Cathy Caruth o Dominick LaCapra). A estas se contraponen una teoría más “reflexiva”, que se corresponde, básicamente, con la interpretación del trauma desde los fundamentos epistemológicos del construccionismo social.

⁶⁸ Lo que, desde una perspectiva contrastada a la de Caruth, Smelser (2004 39-41) denomina la “prominencia del afecto”, que convierte a las emociones en un lenguaje fácilmente “universalizable” y a disposición del individuo o el colectivo cuando un nuevo acontecimiento haya de ser significado como traumático.

que más bien supone una forma de memoria recurrente y mutable caracterizada por una desmedida intensidad emocional⁶⁹.

Contra el modelo deconstructivo, se erige la *teoría fenomenológica del trauma* singularizada en la obra de autores como E. Ann Kaplan (2005). En este caso, se parte de una concepción más amplia del fenómeno, que se extiende para incluir la experiencia, directa e indirecta, del terror en sus diferentes formas. Así, Kaplan denomina *family* o *quiet trauma* (2005: 1, 19) al tipo de *trauma vicario o secundario* experimentado indirectamente por los que no sufrieron en persona el evento traumático: “that is traumas of loss, abandonment, rejection, betrayal” (2005: 19). Esta distinción hace patente la importancia de la transmisión del trauma, especialmente en un contexto de “mediatización” constante del mismo en las sociedades actuales. La distinción entre el trauma primario y el “trauma vicario” se vuelve más compleja si se proyectan las consecuencias del trauma psíquico individual sobre el contexto sociocultural en el que se encuadra, con sus tensiones ideológicas y sus discursos “construidos” y propagados acerca del propio trauma. Frente a la ilegibilidad del fenómeno traumático defendida por el paradigma deconstructivo, Kaplan aduce entonces la función terapéutica del arte⁷⁰ y su capacidad para propiciar un proceso comunicativo de honda significación humana. A lo que se alude, en definitiva, es a la posibilidad de “traducir” el trauma:

That is, of finding ways to make meaning out of, and to communicate, catastrophes that happen to others as well as to oneself. Art, perhaps, paradoxically is one such way... Trauma can never be “healed” in the sense of a return to how things were before a catastrophe took place, or before one

⁶⁹ El paradigma deconstructivo del trauma ha sido atacado con virulencia desde algunas instancias académicas. Weilnböck & Kansteiner (2008), por ejemplo, critican el modelo de Caruth considerándolo un mero producto de “ensimismamiento teórico” y anti-empírico, indiferente a la “realidad” del trauma tal y como es vivido por los individuos y las colectividades. En opinión de estos autores, el paradigma deconstructivo no es más que una “ficción académica” a la que realizan cinco críticas principales: 1) una concepción vaga y metafórica del trauma, incapaz de dar cuenta de la violencia “real” perpetrada contra los sujetos traumatizados; 2) la ausencia de curiosidad sobre los hallazgos acerca del trauma desde otras disciplinas; 3) semejante indiferencia en relación con los efectos de la “mediatización” del trauma cultural, que se da por supuesta, pero que no se somete a un escrutinio severo a partir de objetivos empíricos previamente establecidos; 4) el rechazo, casi temor, a los efectos terapéuticos de la narrativización del trauma, prefiriendo subrayar repetidamente la “irrepresentabilidad” del mismo; 5) una postura elitista que confina el trauma en la esfera de las grandes discusiones académicas sobre la filosofía o el objeto artístico sublimado (el *high art*) (2008: 237).

⁷⁰ A través de posicionamientos como el de Kaplan, la teoría del trauma permite el tránsito de los modelos psicoanalíticos a la terapia cognitiva. A este respecto, véase Bermejo-Berros (2005a: 119-140).

witnessed a catastrophe; but if the wound of trauma remains open, its pain may be worked through in the process of its being “translated” via art. (2005: 19)

Al igual que Kaplan, Katherine Pratt-Ewing recurre implícitamente a la diferencia entre la repetición y el recuerdo establecida por el método terapéutico de Freud para destacar el poder de la *narrativa sanadora* o *curativa*: “The healing narrative ... emerges only when there is remembrance, so that the experience of trauma and conflict is itself narrativized and incorporated into the conscious experience of self or ‘ego’” (2000: 252). La relevancia de la traducción del trauma en forma de narración redonda en una segunda fase del proceso de comunicación, la concerniente a la actividad vicaria del testigo (*witnessing*), por la cual aquellos no implicados en primera instancia en el acontecimiento catastrófico-desestabilizador pueden incorporar el mismo a su propia experiencia. Con ello, se fomentaría la creación de una suerte de memoria colectiva. Y es así porque “the story organizes memory and contains anxiety. It can then form the basis of a relationship with others, and, on a broader scale, the basis for a collective history” (2000: 250).

La narración promueve, por tanto, la liberación en la psique del sujeto de la tensión inherente al recuerdo traumático, y establece, al tiempo, una dinámica de empatía encaminada a garantizar un principio válido y compartido de interpretación del acontecimiento instigador. Con ello se coadyuva a que los cimientos identitarios que sujetan la cohesión del colectivo queden indemnes. Este hecho no está exento de sus propios riesgos, pues, en sus manifestaciones más extremas, puede llevar incluso a una modificación dramática del vínculo social, renegociado los fundamentos de la identidad individual y colectiva en los términos de una “narrativa cautivadora” acerca de la victimización y el martirio (Levine, 2000). Siguiendo esta línea de argumentación, ha de notarse cómo la incidencia obsesiva del trauma “mediatizado” en las sociedades contemporáneas ha sido teorizada en su complejidad designando una “esfera pública patológica” o “cultura de la herida” (Seltzer, 1997), una “cultura de la terapia o de la autoayuda” (Furedi, 2004; Illouz, 2010), un nuevo vínculo empático (“cultura del trauma”) tras el 11-S construido sobre las ideas de la supervivencia y el terror (Kaplan, 2005), o una “cultura popular del trauma” (Rothe, 2011). Si bien la experiencia vicaria del trauma “mediatizado” puede tener consecuencias positivas, han de considerarse también con cautela las negativas, que resultan en una “empatía vacía” (*empty empathy*) por la sobreexposición sensacionalista del trauma, y unas relaciones sociales basadas en

las falsa sentimentalidad de los *wounded attachments* (Kaplan, 2005: 21-22). Contra esto, Kaplan aduce la terapia positiva del testigo a través de la narración:

I suggest that witnessing happens when a text aims to move the viewer emotionally but without sensationalizing or overwhelming her with feeling that makes understanding impossible. “Witnessing” involves not just empathy and motivation to help, but understanding the structure of injustice –that an injustice has taken place– rather than focusing on a specific case. Once this happens one may feel obligated to take responsibility for specific injustices. Art that invites us to bear witness to injustice goes beyond moving us to identify with and help a specific individual, and prepares us to take responsibility for preventing future occurrence. (2005: 22-23)

La llamada a un sentido de responsabilidad compartida vehiculada por la transmisión y recepción del testimonio traumático según Kaplan es coincidente con la reevaluación del propio concepto de trauma llevada a cabo por los representantes de la escuela del construccionismo social. El trauma cultural –que es siempre más que la suma de una serie de traumas privados⁷¹– plantea un debate profundo acerca de los fundamentos de la identidad colectiva, pues su aparición marca la erosión de una “confianza básica” (Suárez-Orozco & Robben, 2000: 5) que ha de ser reinstituida. Tal y como señala Sztompka (2000: 459), el trauma cultural guarda provechosas analogías con una serie de términos de la teoría sociológica (anomia, “crisis de legitimación”, culpa colectiva, vergüenza colectiva, crisis identitaria...) que vienen a cimentar aún más la vinculación entre los dos ámbitos del imaginario aquí presentados. Así, para Alexander, “cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (2004: 1). La consecuencia inmediata es que, incluso cuando se admite el uso empírico, científico primario del trauma como concepto, el mismo acarrea de forma simultánea la génesis de un nuevo ámbito de “responsabilidad social y acción política” (2004: 1).

⁷¹ Para una discusión acerca de las implicaciones y complejidades de la relación entre los aspectos individuales y colectivos del trauma, véanse, por ejemplo, Smelser (2004) y Kaplan (2005).

Desde esta perspectiva, los criterios ontológicos o morales sobre la “realidad” o la “verdad” del trauma no son tan relevantes como la indagación acerca de sus efectos prácticos y contextuales, pues “events are not inherently traumatic. Trauma is a socially mediated attribution” (2004: 8). Tanto Alexander como el resto de autores representantes de esta tendencia comparten el rechazo a la “falacia naturalista” o realismo irreflexivo que establece, de acuerdo con otros modelos teóricos acerca del trauma, una relación unívoca entre el acontecimiento traumático y sus manifestaciones sintomáticas derivadas. Por el contrario, la perspectiva construccionista prefiere realzar los mecanismos de atribución de sentido (la “espiral de significación”) por las cuales un acontecimiento dado es “valorizado” en términos traumáticos por obra de diferentes agencias sociales enmarcadas en estructuras de poder o centros de influencia existentes⁷². A ello se refiere Smelser cuando destaca la “indeterminación histórica” del trauma cultural para señalar el aspecto artificial o construido del trauma: “No discrete historical event or situation automatically or necessarily qualifies in itself as a cultural trauma, and the range of events or situations that may become cultural traumas is enormous” (2004: 35). Este mismo hecho ya había sido advertido por Castoriadis al discriminar entre lo real (acontecimiento) y lo imaginario (traumatismo) del acontecimiento traumático (2013: 216).

Así entendido, en cuanto amenaza inmediata al sostén simbólico sobre el que se edifican los sentidos de identidad colectiva, el trauma cultural resulta en la construcción de una narrativa maestra (Alexander, 2004: 12-15), que no es ya el simple testimonio subjetivo de una crisis personal, sino que elabora una secuencia no tanto teleológica como altamente “valorizada” (Smelser). En las misma se pueden identificar: el agente antagonista causante de la aflicción, la naturaleza de dicho padecer, el sujeto traumatizado (la víctima) y su relación con el conjunto de la audiencia receptora de la narración. Esta narrativa exige, finalmente, la atribución de responsabilidades y una compensación moral. La idea de una narrativa maestra subraya, al igual que la tesis de Kaplan sobre la terapia a través del arte, cómo la urgencia de aplicar la narración (el *storytelling*) constituye un recurso antropológico ineludible. La primacía de este

⁷² Como apunta Smelser, para que un trauma pueda ser considerado como tal debe estar necesariamente cargado de una afección negativa (2004: 40, 44). De hecho, en consonancia con la teoría funcionalista de las emociones de Talcott Parsons, el propio Smelser aduce que son los aspectos emocionales los que proporcionan la vía más directa de transmisión entre el trauma psicológico individual y el trauma colectivo.

pensamiento narrativo evidencia, igualmente, los lazos de unión entre una fenomenología de índole social (la construcción del mundo de la vida) y una fenomenología de la interpretación del texto, sustentadas ambas en procesos de atribución y decodificación de sentido/s. De esta forma, el relato se erige en un mecanismo catártico para confrontar el poder diseminatorio del trauma y de garantizar el “trabajo del duelo” (*grief work*). No obstante, la particularidad de la narrativa del trauma cultural es encontrarse sometida a potenciales y múltiples desafíos y oposiciones que, desde frentes ideológicos dispares, cuestionan la explicación última que dicha narrativa presenta como solución a la amenaza de disolución identitaria del colectivo.

Si el trauma cultural puede ser estructurado a manera de un relato, desestabilizador o re-inaugurativo, de la identidad compartida es porque incorpora en sí una forma de memoria filtrada a través de un imaginario históricamente elaborado. La narrativa del trauma cultural aúna, en suma, la re-presentación de un acontecimiento anclado a una memoria que sólo es percibida y significada desde un posicionamiento contextual concreto. Así, Sztompka recuerda que “there is always a pre-existing pool of available meanings encoded in the shared culture of a given community or society” (2000: 457). Wunenburger (2008: 17), por su parte, señala la relevancia de la memoria en la configuración del imaginario⁷³; un proceder memorístico que se halla en la base de todo pensamiento social. Esta es la tesis introducida por Maurice Halbwachs (2004/1925) al hablar de los *marcos sociales de la memoria*, definidos como “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (2004: 10). Una memoria que se encuentra en la base de toda percepción, y que por tanto participa en la percepción del mundo externo y su devenir con una serie de valores, ideas y juicios históricamente formulados (2004: 328). Según Halbwachs, ese marco social de la memoria, “punto de referencia” convencional, reconstruye el pasado hasta llegar, en sus casos más problemáticos, a deformarlo. Su modificación sólo acontece, de acuerdo con el sociólogo francés, cuando el surgimiento de una nueva racionalidad propicia la reevaluación del pasado.

Por último, cabe afirmar que el trauma cultural puede ser narrado porque, previamente a su conservación en forma de memoria, ha de ser imaginado. Así lo

⁷³ Véanse también Baeza (2011) y Vázquez (2001).

expone Alexander: “Imagination is intrinsic to the very process of representation. It seizes upon an inchoate experience from life, and forms it, through association, condensation, and aesthetic creation into some specific shape” (2004: 9). El trauma, diferido y persistente, solo es puramente experimentado, construido, a través de la puesta en marcha de un mecanismo de representación fundado en lo imaginario:

Imagination informs trauma construction just as much when the reference is to something that has actually occurred as to something that has not. It is only through the imaginative process of representation that actors have the sense of experience. (Alexander, 2004: 9)

A manera de cierre global del capítulo, debe resaltarse la instrumentalización política del trauma de acuerdo a intereses de poder concretos. Por consiguiente, la problemática del trauma supone un contenido transversal del modelo de crítica de las ideologías aplicado en esta investigación al cine comercial estadounidense en la era Bush. En concordancia con los presupuestos de las teorías fenomenológicas y construccionistas del trauma cultural, no se pone aquí en cuestión el factor de “veracidad” del trauma, sino la integración del mismo como parte de los discursos de justificación moral y emotiva para la implementación de políticas precisas de dominación. Partiendo del supuesto de que el cine estadounidense de este período manifiesta los rasgos del trauma cultural, algunas preguntas centrales por discernir en los análisis textuales propuestos en la tercera parte de este trabajo serían: ¿manifiesta este cine una salida catártica al trauma? ¿Escenifica el “trabajo del duelo” o terapia curativa por la ficción?

2.7. Conclusiones.

Si bien la teoría del imaginario social ha alcanzado ya su “etapa de densificación” (Baeza, 2008: 13-19), dista aún de constituir un cuerpo de conocimiento sobre el que se aglutinen grandes consensos. La polisemia acusada –o “fatal polisemia” según Baczkó, (1991: 27)– de lo imaginario favorece la disgregación de este como objeto de estudio de acuerdo a los planteamientos, objetivos y métodos o actividades de diferentes disciplinas científicas o campos de expresión artística. Lo imaginario no es uno, sino múltiple: en literatura y en las otras artes, en las ciencias humanas y sociales (antropología, filosofía, psicoanálisis, sociología e historia), en el pensamiento religioso

o en la propia teoría de la ciencia (Agudelo, 2011: 3-6; Durand, 2000: 53-96;). Incluso si se confía en interpretaciones “optimistas” como las de Durand –que quiso ver en esta polisemia la prueba del “pluralismo coherente” de lo imaginario (2000: 103-106)–, la aún incipiente ciencia de lo imaginario se enfrenta aún a una serie de dudas que conciernen tanto a su definición como a su método de estudio: ¿podrá el imaginario social desvincularse de forma estricta de los métodos constructivistas? ¿Aislarse del terreno de la creencia? ¿Encontrar una cohesión o unicidad en concordancia con una multiplicidad de variantes posibles (imaginarios literarios, artísticos, científicos, urbanos, nacionales, etc.)? ¿Definirse definitivamente en la tensión entre lo psicológico y lo social?...

Parte del reto afrontado por la teoría del imaginario se relaciona igualmente con la vulgarización y consecuente deriva del término, que ha sido ya apropiado por el lenguaje “mas-mediático” para dar cuenta de la consolidación de una forma de vaga percepción y de memoria volátil en el momento de la caída de los grandes paradigmas de sentido del pasado. Se trata de esa modernidad tardía, *ambivalente* (Bauman, 2005) o *múltiple* (Berriain, 2011); de la época *posfundacional* o *post-secular* (Sánchez-Capdequí, 2014); de esa posmodernidad a la que Imbert interroga cuando se cuestiona por el estatuto “definitivo” del presente: “Puede que hoy los imaginarios sustituyan a las ideologías en la conformación de lo social y que estemos en una fase posideológica (y posracionalista)” (2010: 14). En consonancia con estas visiones, es necesario singularizar en el imaginario social el intento –tal vez precario– por concebir y teorizar desde un principio aglutinador, desde una unidad lo suficientemente difusa para dar cuenta de un estado de crisis permanente. El imaginario social es “el lugar de los conflictos sociales” (Baczko, 1999: 28), el territorio en el que se dirime el sentido de identidad colectiva. Incluso cuando el contenido imaginario se desmembra, se licua y fluye a través de un conjunto asistemático de representaciones inconexas o ambiguas, en él persiste el intento por re-configurarse en modelos “débiles”, “ideologías invisibles” (Imbert, 2002: 90), en *micromitologías* (Maffesoli, Carretero-Pasín).

El imaginario social escenifica la voluntad de hallar una salida satisfactoria al conflicto perpetuo entre el estatismo del orden instituido (la clausura simbólica) y la promesa del cambio (la emergencia de nuevas significaciones). Así, Belinsky afirma:

La *potencia imaginarizante* ... puede considerarse la zona de los reinos intermedios: esos reinos donde, a través de figuras de contornos imprecisos ... se hace posible la instalación de lo nuevo. Por eso hay allí, en esas zonas, no sólo la ceguera especular que se suele atribuir a lo imaginario, sino un espacio de conocimiento. Quizás el conocimiento preciso pero sin contenido del cambio en sí mismo. (2007: 148)

Pueden resumirse, entonces, las directrices a partir de las cuales el término imaginario social es concebido en la presente investigación:

1. El imaginario social es origen de una dinámica de representación desde lo colectivo hacia/para lo colectivo (Baczko).
2. La fuente última de la dinámica de percepciones, cogniciones, afectos y acciones propiciada por los imaginarios atañe a la construcción de un sentido de identidad para dichos colectivos.
3. Los imaginarios dan testimonio de los intentos de reconceptualización y actualización del hecho social en sociedades en crisis o necesitadas de nuevos paradigmas de sentido.
4. Ha de distinguirse un sentido global y extenso del imaginario en cuanto matriz de significaciones sociales, de otro más restringido y concentrado en agrupaciones sistémicas de imágenes⁷⁴ dimanadas de ámbitos específicos (imaginarios históricos, cinematográficos, literarios, etc.).
5. Frente al mito o la ideología, el imaginario permite abrir el “espacio de lo posible”, entendido este como auto-alteración permanente de lo político y lo social instituido.

⁷⁴ En sintonía con una de las definiciones de imaginario propuestas por Rojas-Mix: el “encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático ... que el individuo interioriza como referente o el estudioso reconoce como conjunto” (2006: 19).

Capítulo 3: El cine como representación social desde la teoría del imaginario.

3.1. Introducción.

En la reflexión contemporánea sobre el cine –no sólo en ámbitos estrictamente académicos, sino con semejante incidencia en foros críticos de opinión y en cierto lenguaje informativo– parece haberse consolidado una línea interpretativa tendente a vincular las imágenes cinematográficas con la propagación de imaginarios sociales. Desde esta perspectiva, el cine –junto a otras manifestaciones de la cultura popular– es concebido como un “transmisor”, “vehículo” o “productor” privilegiado de representaciones, imágenes-fuerza, que atañen al colectivo, dotándolo de un determinado sentido de identidad. Si bien esta afirmación se ha convertido en una premisa para reactualizar el nexo entre la imagen fílmica y el entorno material y social, lo que queda en suspenso en la mayoría de los casos es a qué teoría o concepción del cine se apela para estrechar o sustanciar tal relación. De partida, debe afirmarse que la imbricación del cine con el imaginario social resulta en la instauración o refuerzo de un *régimen de visibilidad* por el cual la realidad social es percibida significativamente a partir de unos “puntos fuertes”. Estos anclajes con el universo material más allá de la pantalla pueden manifestarse firmes o verosímiles (por obra de los “efectos de realidad” del aparato cinematográfico) o quedar diluidos (ante la prominencia del componente ficcional de la fábula cinematográfica).

En el régimen de lo visible así instituido, la mirada cinematográfica proporciona “la imagen de una imagen”, constituye una “representación de representaciones” (Imbert, 2002: 89), o una imagen en segundo grado. De la retroalimentación incesante entre cine e imaginario social se desprende la representación de un mundo –el empírico, extra- o profílmico–, que no es aprehendido sino a través de unas marcas de subjetividad y una orientación del afecto indisociables de los componentes ideacionales o figurativos de la vida humana (su “trascendencia inmanente”, producto de la creatividad social). El

estudio del cine desde el prisma de lo imaginario social se gesta y desemboca, como se expondrá en el presente capítulo, en la problemática –esencial, urgente y radical– sobre la identidad individual y colectiva.

La discusión que sigue –concentrada en las diferentes perspectivas teóricas sobre el papel del imaginario en la representación fílmica del universo social–, toma como epicentro el relato ficcional, descartando, en consecuencia, otras trayectorias posibles de exploración de lo imaginario cinematográfico (en el cine experimental o abstracto, en el cine de no ficción, etc.). El emplazamiento preferente para sustentar esta discusión se corresponde con ese tercer nivel de estudio del objeto fílmico-narrativo identificado por Aumont, Bergala, Marie & Vernet (1996: 97-100)⁷⁵, el que concierne al funcionamiento social y a la dimensión antropológica de la institución cinematográfica: el cine en cuanto representación social portadora de modelos de identidad y depositaria de ideologías. De la interacción entre el imaginario social y la representación cinematográfica en el seno de la narrativa dan cuenta estos mismos autores afirmando, en consonancia con el célebre argumento del propio Metz (2001: 58), que “todo filme es un filme de ficción”, pues: “todo objeto es signo de otra cosa, está tomado en un imaginario social y se ofrece como el soporte de una pequeña ficción” (Aumont et. al, 1996: 101). Ello llevar a enmarcar la propuesta aquí desarrollada de análisis del imaginario social a través de la narrativa ficcional cinematográfica dentro de las teorías construccionistas de la representación (Hall, 1997: 25-26)⁷⁶. Estas producciones del sentido (los filmes) sirven como hipótesis explicativas, modelos intelectivos tras cuyo escrutinio es posible extraer un conocimiento acerca de cómo las sociedades se imaginan, se explican, se valorizan afectivamente y se disponen a actuar sobre el mundo.

⁷⁵ Los autores distinguen un primer nivel de estudio, el de la semiología del cine a la manera del Chistian Metz temprano (el más preocupado por catalogar las figuras significantes del filme), y un segundo identificado con la *metapsicología* freudiana aplicada al cinematógrafo (o segunda semiología), donde el énfasis se sitúa en la relación establecida entre la película y el espectador.

⁷⁶ La reflexión de Nichols (1997) sobre la apremiante y problemática cuestión de la relación entre mundo y significación/sentido puede servir de guía para el enfoque adoptado en esta investigación: “El mundo es donde circula no sólo información sino también materia y energía... Digamos lo que digamos acerca de la naturaleza construida, mediada y semiótica del mundo en que vivimos, también debemos decir que supera todas sus representaciones. Se trata de una realidad brutal... El mundo, como dominio de lo real desde el punto de vista histórico, no es un texto ni una narrativa. Pero debemos volvernos hacia los sistemas de signos, el lenguaje y el discurso para asignar significado y valor a estos objetos, acciones y acontecimientos. Desde luego ocurrirán; su interpretación, sin embargo, invoca todo el poder de nuestro sistema cultural”. (2007: 152-153)

De las cinco propuestas o acercamientos a la relación entre cine e imaginario que se glosan en este capítulo, sólo una de ellas puede ser considerada una teoría explícita y englobadora sobre el imaginario en el cine (Edgar Morin). El hecho de que, como indican Casetti (1994: 64-65) y Montiel (1999: 76), el de Morin sea un caso aislado en la teoría del cine, explicita la dificultad de establecer un paradigma unívoco para argumentar el encuentro entre imaginario social y cinematógrafo. A pesar de que los fundamentos del modelo de Morin puedan hallarse en estudios posteriores –ya sea de forma explícita (como en el acercamiento psicoanalítico al cine) o escasamente articulada–, ninguno de ellos proporciona una interpretación tan ambiciosa y totalizadora, en términos antropológicos, sobre el estatuto de la imagen cinematográfica. En Morin, lo imaginario no se relaciona, como en la reflexión previa de ciertos pensadores “tardosurrealistas” (Ado Kirou, Gerard Lenne, etc.), con el producto o resultado de una imaginación particular tendente hacia lo onírico y lo fantasioso, sino que toma forma como proyecto explicativo para dar cuenta de la vinculación entre espectador e imagen cinematográfica en cuanto proceso o dinámica primordial de la experiencia propiciada por el propio aparato óptico: el cine deviene entonces “espejo antropológico”(Casetti, 1994: 57-60).

3.2. Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos: una propuesta taxonómica.

3.2.1. El cine y la naturaleza semiimaginaria del hombre en Edgar Morin.

La teoría ontológica sobre el cine ideada por Morin se perfila en un marco contextual –el de la posguerra en Europa– dominado por las teorías realistas de pensadores como Bazin o Kracauer. El planteamiento teórico del antropólogo y sociólogo francés, en acusado contraste con los presupuestos del cine como “ventana” o “reflejo” al mundo, se construye sobre la centralidad del *mito del doble*, acaso el más universal de los mitos culturales de la humanidad (Morin, 2001: 32). La referencia al doble cinematográfico nace de la confluencia de la *imagen material* (captada por el aparato fotográfico) y la *imagen mental* (siendo Morin, en este aspecto, deudor de la obra de Sartre que ya se glosó en el capítulo previo). De aquí que el autor francés se detenga primero a explorar el fenómeno de la *fotogenia*, definida como: “esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas

propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica” (2001: 39).

El fenómeno de la fotogenia instiga un auténtico proceso de *metamorfosis* en el paso del cinematógrafo Lumière al cine (2001: 52-64). Ello es posible, argumenta Morin, por la obra y práctica fílmicas de Georges Méliès: con él, la irrupción de lo fantástico, lo irreal y fantasmal del trucaje cinematográfico manifiestan aquello que, lejos de quedar confinado en el campo de la mera pericia técnica, desempeña un “papel genético y estructural” (2001: 52). El fantasma invocado por la imagen desde Méliès explicita esa “dimensión afectiva intermedia” por la cual: “La realidad no es solamente lo real, sino la imagen de lo real” (2001: 34), su doble proyectado e investido de emotividad y subjetividad humanas. Los procesos de *identificación* y *proyección* –que Gubern localiza desde la obra teórica del “pionero” Hugo Münsterberg⁷⁷, y que tanto habrán de influir en la posterior teoría psicoanalítica del cine– dan cuenta del profundo alcance antropológico del arte cinematográfico:

El cine es, pues, el mundo, pero medio asimilado por el espíritu humano. Es el espíritu humano, pero proyectado activamente en el mundo, en su trabajo de elaboración y de transformación de cambio y de asimilación. Su doble y sincrética naturaleza, objetiva y subjetiva, desvela su esencia secreta; es decir, la función y funcionamiento del espíritu humano en el mundo. (Morin, 2001: 182)

El cine se vincula así con las artes y prácticas mágicas por su poder para promover la salida al dilema de la mortalidad. El “mito del cine total” no sería más que el pleno despliegue del hombre en su potencialidad trascendente: el desdoblamiento por lo imaginario (del mito, la ficción, el sueño o la creencia) garantiza el triunfo de la *función eufemizante del cine*, su victoria sobre la muerte (resaltando aquí evidentes las similitudes entre las visiones de lo imaginario en Morin y en Gilbert Durand). La naturaleza semiimaginaria del hombre, su estatuto de necesidad escindida entre lo práctico-material y lo puramente “imágico” queda patente en el antropomorfismo esencial del cine. El caudal de proyecciones psíquicas invertidas sobre la imagen objetiva del mundo (el reflejo fotográfico) certifican, por tanto, la relevancia de lo

⁷⁷ Citado en Montiel (1999: 355).

imaginario en el cine, garantizando la experiencia trascendente de un ser dual, de una naturaleza humana vivida como duplicidad, ambivalencia o desdoblamiento:

La imagen está ya embebida de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño. Lo imaginario embruja la imagen porque ésta es bruja en potencia. Prolifera sobre la imagen como su cáncer natural. Va a cristalizar y desplegar las necesidades humanas, pero siempre en imágenes. Lo imaginario es el lugar común de la imagen y de la imaginación. (2001: 74).

3.2.2. El cine como neo-mitología.

En la primera década del siglo XX, cuando el cine apenas se halla en la etapa de germinación de lo que Noël Burch (1991, 1998) denominó el *Modo de Representación Institucional* (MRI), la fascinación de los espectadores ante el nuevo medio ya está consolidando, de manera simultánea, la creación de una mitología contemporánea propiciada por el “milagro” de la técnica moderna. Esta dimensión mitológica temprana del cine se desarrolla en dos vertientes: a) por la adoración espectral ante la figura de la “estrella”, convertida en nuevo modelo de divinidad para la cultura de masas; y b) por la sumisión del aparato óptico cinematográfico al poder del relato, de la narrativa portadora de un simbolismo profundo capaz de satisfacer la necesidad antropológica de respuestas ante la contingencia del devenir humano.

En relación con la primera de estas vertientes, la nueva industria cultural cinematográfica estadounidense construye entre las décadas de los 1920 y los 1930 todo un Olimpo contemporáneo de estrellas (el *star system* hollywoodense) que certifica definitivamente el tránsito del cine de mera atracción de feria a divertimento popular de primer orden (Casetti, 1994: 55; Ferro, 2008: 7). Para Sánchez-Noriega (2002: 323-326), la emergencia de la estrella enfatiza el valor del “capital humano” en la consolidación de la industria de Hollywood. En esta figura operan diversas dialécticas: en el seno de la propia estrella (o la estrella como “doble”: actor y personaje prototípico investido de una aura idealizante⁷⁸), y en la comunicación establecida entre la estrella y el público receptor (la “proyección e identificación” en/con el héroe):

⁷⁸ Véase también Jiménez-Varea (2007).

La estrella, en su condición de héroe mítico, suscita una *mitomanía* que es alimentada a través de revistas, libros, fotografías ... que divulgan un estilo de hablar y estar, modas de ropa y peinado... Mediante el coleccionismo, la imitación o la omnisciencia sobre el mundo de la estrella, el público siente que se apropia simbólicamente de ella. (Sánchez-Noriega, 2002: 324).

La figura de la estrella propulsa entonces unas dinámicas de identificación-proyección fuertemente enraizadas en los nuevos hábitos de recepción y consumo de la obra cultural –convertida ya en producto– que trajo consigo la etapa moderna. Del carácter fetichista de esta fijación por la estrella da cuenta igualmente Richard Dyer:

Las estrellas son, como los personajes de las historias, representaciones de la gente... el valor encarnado por una estrella es palpable, como si fuese difícil rechazar como “imposible” o “falso”, debido a que la existencia de esta estrella garantiza por sí misma la existencia del valor que ella encarna... Lo que pocas veces ha vislumbrado, y raramente se ha sacado a la luz por Hollywood o los actores es que la personalidad es en sí misma una construcción conocida y expresada únicamente a través de películas, relatos, imágenes, publicidad, etc. (2001: 37-38)

Esta tendencia se registra cuando aún la teoría del cine se halla en su etapa exploratoria. Es, por tanto, la actividad de recepción de los espectadores en los primeros años del cinematógrafo, su voluntad inequívoca de dejarse seducir por el valor de una identidad imaginaria corporeizada en la imagen de un rostro en la pantalla, la que da lugar al nacimiento de esta singular forma de mitología por la mediación tecnológica.

La segunda vertiente de manifestación del cine como neo-mitología se basa en los estudios que identifican en la narrativa cinematográfica una prolongación de estructuras míticas, de relatos sustanciadores sobre la condición humana. Se parte en este caso del potencial simbólico intrínseco a las narrativas míticas que ya fuera teorizado por la antropología estructural de Lévi-Strauss y la narratología de Vladímir Propp (2001). En esta línea, Aumont et al. afirman: “En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación o articulación social se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos” (1996: 98). La “eficacia simbólica” del cine lo emparenta con las prácticas de la magia y el ritual en cuanto fundamentos o garantes de

una visión instituida del mundo. Las imágenes cinematográficas, conglomeradas en forma de relato, proporcionarían, de tal manera, el contenido abierto, magmático, a partir del cual el espectador, cual *bricoleur* contemporáneo, construiría su relación con el cosmos y con el entorno social. Tomando como referente la obra levistraussiana, así expresa Delgado esta misma idea:

La mirada cinematográfica no sería... más que una forma de duplicar los mecanismos del ritual. Este consistiría en un derroche de repeticiones... en la recurrencia mecánica de determinadas fórmulas verbales y gestuales, separadas por breves intervalos. Las repeticiones rituales generan el mismo efecto óptico que la película cinematográfica, que descompone el movimiento en unidades tan pequeñas que su sucesión rapidísima acaba por hacerlas indiscernibles, suscitando la impresión de una acción continuada. El destino del ritual sería, de acuerdo con eso, el mismo que el del cine: reconstituir un orden ideal del mundo que en realidad sólo puede percibirse mediante un acto de puro ilusionismo, y que permite rehacer lo continuo a partir de lo discontinuo. El ritual, como el cine, se entrega a la tarea convulsiva de cubrir y coser la infinidad de grietas que la experiencia humana del mundo sufre a la hora de distribuir los sentidos y los significados. (2007: 126).

La imbricación del relato cinematográfico con su contexto social es reforzada cuando el valor simbólico inherente a la narrativa legitimadora deviene forma de memoria. La relación *cronotópica* entre producción cultural y espacio-tiempo, expuesta por Bajtín en su modelo de crítica literaria, singulariza en los géneros –literarios o, como en el caso que concierne a esta investigación, los cinematográficos– el testimonio, sancionado y vinculante, de la memoria social (citado en Burgoyne, 1997: 8). En la teoría fílmica, el precedente de la crítica bajtiniana desemboca en las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo en la que Altman denomina *aproximación ritual* a los géneros cinematográficos:

La aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal... [L]os esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como *superación imaginativa* [cursivas añadidas] de las contradicciones inherentes a dichas prácticas. Desde este punto de vista, el público tiene intereses creados en los géneros, porque éstos son el

medio de que dispone para asegurar su unidad y afrontar su futuro. (2000: 50-51).

3.2.3. La mirada histórica y sociológica.

Las aproximaciones teóricas al cine desde las disciplinas sociológica e histórica toman como objeto de estudio prioritario no tanto la función antropológica, o los resabios míticos contenidos en la imagen y el relato cinematográficos, como su capacidad para vehicular representaciones de lo real socio-histórico. Muchas de estas aproximaciones distan de ser modelos cerrados en sí mismos, de ahí que resulten en paradigmas analíticos mixtos o híbridos.

Tal es el caso de la obra seminal para la tradición sociológica: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947) de Siegfried Kracauer. El estudio de Kracauer (1985), focalizado en la producción cinematográfica durante la República de Weimar y el advenimiento del nazismo, ataja los textos fílmicos en cuanto reflejos de “tendencias psicológicas... estratos profundos de la mentalidad colectiva” (1985: 14). Para el autor germano, que elabora su tesis mimética del cine como reflejo a camino entre el método sociológico y el psicoanalítico, el cine se convierte en transmisor de la mentalidad colectiva por una doble evidencia: su producción es resultado de la cooperación entre individuos (y no la sola realización de un individuo particular) y su consumo es extendido, destinado a satisfacer los gustos y necesidades populares (1985: 13-14). La suma de los motivos temáticos y estéticos de la producción fílmica de un periodo dado redundarían, así, en el desvelamiento de “«la dinámica invisible de las relaciones humanas»... más o menos reveladora de la vida interior de la nación de que provienen las películas” (1985: 15). La Alemania del período de entreguerras, de acuerdo a su figuración fílmica reiterada, manifiesta, según Kracauer, unas tendencias regresivas, predisuestas a aceptar las formas de dominio de los regímenes autoritarios, lo cual allana el camino a la consolidación del ideario nazi.

En su glosa a la obra de Kracauer, Casetti (1994: 147-148) cita igualmente otros trabajos deudores del paradigma mimético: el estudio de Giorgio Galli y Franco Rositi *Cultura di massa e comportamento collettivo*, de 1967, le sirve al historiador y teórico italiano para matizar que el cine, al reflejar la realidad social, manifiesta una preferencia por la expresión selectiva de algunos aspectos de la misma, quedando otros elididos por

completo. De igual forma, el cine no se limita a reflejar, sino que además proporciona una cierta teleología u orientación para la misma sociedad. Tanto Casetti como Kellner (1998: 355-356) indican que en la obra de Kracauer se inaugura una senda analítica que interpreta la relación cine-sociedad, especialmente en el caso de la producción hollywoodense, desde enfoques mixtos, entre lo sociológico y lo psicológico, en lo que volvería a ser una muestra de la problemática global sobre la naturaleza del imaginario en la que se incidió en el capítulo previo⁷⁹.

El propio Kellner (1998), en respuesta al excesivo determinismo del paradigma mimético de Kracauer⁸⁰, presenta un modelo alternativo –nacido de la heterogenia teórico-metodológica de los Estudios Culturales– para sustanciar el vínculo cinematógrafo-mundo social:

The language of film does not find its exact analogue in social events, nor does film discourse exists as a parallel mirror to actual events. Rather, films take the raw material of social history and of social discourses and process them into products which are themselves historical events and social forces. Films, therefore, can provide information about the ‘psychology’ of an era and its tensions, conflicts, fears, and fantasies, but they do so not as a simple representation or mirroring of an extra cinematic social reality. Rather, films refract social discourses and content into specifically cinematic forms which engage audiences in an active process of constructing meaning. (1998: 355)

Este modelo, denominado por el propio Kellner *transcodificación discursiva* (1998: 12-13)⁸¹, asigna a los filmes un valor de discurso social que va más allá de la función mimética. Por el contrario, se reconoce en los discursos fílmicos la capacidad de manifestar o recoger un determinado sentir social, con lo que su funcionalidad se extiende igualmente a una dimensión englobadora más compleja, a través de la cual

⁷⁹ Entre los autores y estudios enfocados en el cine hollywoodense que pueden adscribirse históricamente a esta tendencia se encuentran: Parker Tyler (*The Hollywood Hallucination*, 1944, y *Myth and Magic of the Movies*, 1947), Martha Wolfenstein y Nathan Leites (*Movies: A Psychological Study*, 1950) o Hortense Powdermaker (*Hollywood: The Dream Factory*, 1950).

⁸⁰ Kracauer llega a afirmar en relación con el cine de Hollywood: “El público norteamericano recibe, sin duda, lo que Hollywood quiere que reciba; pero, a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood” (1985: 14). Esta opinión, como se expondrá en el tercer apartado de este mismo capítulo, entra en oposición directa con los dictados de la posterior crítica ideológica del cine de raíz francesa.

⁸¹ Véase también Ryan & Kellner (1990).

pasarían a formar parte del conjunto de discursos que constituyen la propia realidad social. Este ciclo de retroalimentación continua, entre el registro/reflejo y la capacidad movilizadora atribuida a la creatividad social, no estaría lejos de describir la singularidad del encuentro entre el imaginario social y el imaginario fílmico propuesto en esta investigación⁸².

Atento en igual medida a las tensiones entre la representación cinematográfica y la realidad social, el historiador Marc Ferro (1995, 2008), proveniente de la Escuela de los Annales, presenta una formulación del *cine como contradiscurso*: la manera en que el cine da cuenta de la historia social se concreta a través de una dinámica altamente significativa de presencias y omisiones, en la que la referencia al pasado sirve siempre para transcribir la problemática contemporánea. Así, Ferro se plantea la siguiente pregunta:

¿No suele ser el cine (o la novela), más que la historia de los historiadores, la que desvela los lapsus y las cosas no dichas de una sociedad, su imaginario y la repercusión de la historia en cada uno de nosotros? (2008: 163)

Como refieren Casetti (1994: 149) y Sorlin (1985: 43), para Ferro el cine no es tanto un reflejo testimonial (Kracauer) como un “indicador” o un “revelador”. Esa potencialidad del cine para proporcionar un diagnóstico acerca de la realidad social se desarrolla a través de la “inventiva analítica de la ficción” sobre cinco prototipos o variaciones (“imaginativas”) fundamentales: una idea motriz, un marco de acción o escenario, el análisis de un suceso, la conducción de una investigación o la investigación metódica (Ferro, 2008: 10-11). El ingente depósito de imágenes cinematográficas vendría a componer un “museo imaginario del cine” (2008: 162) a la manera de una visión de la historia a través de la técnica. Este conjunto de imágenes formaría parte, al tiempo, de ese otro gran Museo imaginario-humanista que, como ya se mencionó, Gilbert Durand identifica con la totalidad del saber humano⁸³. En consecuencia, con Ferro se hace patente una reivindicación de la imagen cinematográfica como fuente de conocimiento histórico, lo cual supone el nexo de

⁸² En España, Juan-Luis Pintos (2002) recurre a la perspectiva sociológico-constructivista (*sociocibernética*) de la “observación de segundo orden” de Niklas Luhmann para aproximarse a la construcción de los imaginarios sociales en el cine.

⁸³ Esta idea ya fue prefigurada con anterioridad por André Malraux en su obra de 1947 *Le musée imaginaire*.

unión más evidente entre los diferentes autores que exploran la relación entre el ámbito fílmico y la historia.

Desde estos mismos presupuestos, el sociólogo Pierre Sorlin, en estrecha sintonía con el pensamiento de Ferro, da un giro aún más político al estudio de la representación de la historia a través del cine. Para Sorlin lo visible cinematográfico se corresponde de forma directa con los valores y presupuestos de la ideología dominante:

Las fluctuaciones de lo visible no tienen nada de aleatorio: responden a las necesidades o al rechazo de una formación social. Las condiciones que influyen sobre la metamorfosis de lo visual y el campo mismo de lo visual están estrechamente ligadas: un grupo ve lo que puede ver, y lo que es capaz de percibir define el perímetro en cuyo interior está capacitado para plantear sus propios problemas. El cine es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes. No muestra lo “real”, sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce. (1985: 59-60)

La cámara ofrece, por tanto, un punto de vista “socialmente estructurado” a través de representaciones que no presentan lo real en su ambigüedad esencial, sino que la filtran por medio de las técnicas de la *construcción cinematográfica*. Es por ello que Sorlin recurra al análisis semiótico para intentar desvelar los procedimientos por los cuales el relato y la forma fílmica ejecutan su “imposición de sentido”. Como parte de la refutación al modelo mimético de Kracauer, Sorlin advierte además de la limitación o estrechez ideológica impuesta por la representación cinematográfica, lo cual frustraría cualquier intento por relacionar de manera directa y objetiva la imagen de lo social en el cine con una realidad externa al mismo⁸⁴.

En el ámbito anglosajón, autores como Robert A. Rosenstone (1995) o Peter Burke (2005) van a reclamar la “apertura de la historia” de la que hablara Sorlin defendiendo un estatuto epistemológico propio para la imagen cinematográfica en su relación con los estudios históricos. El saber o conocimiento contenido en la imagen ha de situarse en posición adyacente y complementaria a los regímenes primero orales y, más tarde, escritos que vehicularon la crónica histórica hasta finales del siglo XIX (Rosenstone).

⁸⁴ “La cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la ‘realidad’; son la ‘vida’ percibida, o reconstituida, o imaginada por quienes hacen el filme, y nada nos permite considerarlas más que como representaciones” (Sorlin, 1985: 42).

La visualidad detenta una potencia perceptiva inédita en los registros previos del pasado; un pasado que, tras las aportaciones de la historia de las mentalidades de la Escuela de los Annales, o de teorías como la de la *metahistoria* formulada por Hayden White (1992a, 19992b), deja de ser la gran *Historia* (en mayúsculas), objeto de estudio de la ciencia decimonónica, y pasa ser un conglomerado heteróclito: historia del cuerpo, historia de la vida material, historia de la vida cotidiana, etc. De ello resulta que el cine haya de ser insertado necesariamente en su contexto de producción –y desde la atención cercana al resto de discursos sociales que caracterizan dicho contexto– para que pueda desplegar su auténtica papel como testigo histórico (Burke).

También en España, autores como José Luis Monterde, Gloria Camarero, Jenaro Talens o Santos Zunzunegui, por citar tan sólo a algunos de los más relevantes, parten de posicionamientos teóricos similares a los referidos: en la encrucijada entre la historiografía, el análisis fílmico y la historia social y material, el cine obliga a pensar la historia de forma diferente a la heredada. Su inmensa capacidad especular, la hipervisibilidad que propicia, destronan el reinado de la palabra, oral y escrita, como transmisores exclusivos de la memoria de los pueblos y las naciones. No obstante, la pregnancia acusada de la imagen cinematográfica instituye su propia visión de la historia, filtrada por las características técnicas intrínsecas al dispositivo y por la asunción de una perspectiva (un régimen de visibilidad) inserta siempre en la trama de la peripecia y la conflictividad humanas. Es por ello que, al decir de Morin: “Hay imágenes históricas, pero el cine no es reflejo de la historia, todo lo más es historiador; cuenta historias que se toman por Historia” (2001: 180-181). En ese “vaivén” entre sí mismo y lo sociohistórico del que hablan tanto Casetti (1994: 152) como Sorlin (1985: 41), el cine aúna el interés de la sociología de la comunicación y de la ciencia histórica, y lo hace realizando ese “rasgo radical de su destino” (Casetti, 1994: 152), el de proporcionar el muestrario de imágenes por el cual una sociedad se fundamenta, se justifica, se desintegra, o se reinventa. La representación cinematográfica, en cuanto forma de conocimiento de lo histórico-social, participa, brota desde el imaginario social para conjugar soluciones parciales al dilema de la identidad.

3.2.4. El significante imaginario de Christian Metz.

Obra seminal de la teoría psicoanalítica del cine, *El significante imaginario* de Christian Metz (2001) propone un modelo de interpretación del texto cinematográfico que lo caracteriza como un sueño sujeto al mecanismo censor del psiquismo cultural colectivo (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999: 164-167). En sintonía con las formulaciones freudianas, el eslabón con la materia de lo real ha de ser trazado a través de la indagación sobre los procesos o reglas de transformación que se aplican en la elaboración de este texto-sueño (el *trabajo onírico* o *labor del sueño*). Así, los procesos de *condensación* y *desplazamiento*, las condiciones de *representabilidad* (la conversión de ciertas ideas en imágenes) y la *revisión secundaria* o *secundarización* (la imposición de una lógica narrativa) dan cuenta de esos procesos transformadores que desde el psiquismo a la técnica –o su síntesis, la “psicotécnica” del cine (Valantin, 2008: 46) – dejan huellas de un nexo con lo real. Además de con la interpretación de los sueños en clave freudiana, Metz reconoce las analogías entre el *estadio fílmico* y la fase del espejo del psicoanálisis lacaniano, pero se esfuerza, en ambos casos, por trazar con exactitud sus líneas convergentes y aquello que las separa. El propósito último reside en describir la especificidad de la aplicación al cinematógrafo de una teoría psicoanalítica⁸⁵.

La interpretación de Metz bascula, de tal manera, en torno a una triple concepción de lo imaginario (Stam et al., 1999: 164-165):

- 1) *La equivalente a “ficción”*, lo cual lleva a afirmar al semiólogo francés:

El filme convoca la realidad, «el mundo» o su creíble sustituto, pero en beneficio de lo imaginario; teje con efigies semejantes a la realidad el hilo mismo de la fábula, despertando nuestros antiguos deseos, despertando al pequeño personaje fascinado por los libros de imágenes que solicitaba, cada noche, que alguien viniese a contarle una bella historia (Metz, 2001: 16).

- 2) *La que se vincula a la naturaleza del significante cinematográfico*, cuya percepción conjuga factores de presencia tanto como de ausencia. La película se construye ante la audiencia en el instante mismo de la percepción, lejos de los objetos de la realidad material que representan las imágenes:

⁸⁵ Véase también Protzel (2009).

La película de ficción es aquella en la que el significante cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de sus pasos, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado de una historia, que en realidad está fabricada por él... Este efecto de existencia anterior... es sin duda uno de los grandes encantos (ampliamente inconsciente) de toda ficción... lo que distingue a las películas de ficción no es la «ausencia» de una labor típica del significante, sino *su presencia sobre el modo de la denegación*. (Metz, 2001: 55-56).

- 3) *La puramente psicoanalítica*, que registra lo imaginario como el espacio del deseo y la fantasía. El espectador es determinado en cuanto ser deseante, centro de los procesos de proyección-identificación cinematográficos, que en el caso del segundo de estos términos se articula en un doble movimiento: 1) *identificación primaria* (con el propio acto de mirar, la propia mirada –y, por extensión, con la mirada de la cámara o del proyector–, situándose así el individuo en la posición de un “sujeto trascendental”); 2) *identificación secundaria* (con los personajes o actantes). Así sintetiza Metz esta idea:

El filme se fundamenta en el imaginario primero del «doble fotográfico», tan bien descrito hace no mucho por Edgar Morin, y viene así a reactivar en el adulto, a su propia manera, los juegos del niño ante el espejo y las incertidumbres primordiales de la identidad (2001: 13).

3.2.5. Teorías anti-fundacionalistas posmodernas.

Santos Zunzunegui, glosando un célebre texto escrito a principios de los 1980 por el Serge Daney de *La Rampa* (2004: 79-83), viene a describir con exactitud el valor de la imagen cinematográfica en la era neo-barroca:

Ya no se trata de *ver lo que la imagen muestra* ni, mucho menos, de ver la imagen, sino de reconocer que *el fondo de toda imagen es otra imagen*, que nos encontramos ante un infinito carrusel de vertiginosos reemplazos, testimonio de la radical indiferencia de muchas imágenes, de la sustituibilidad de una imagen por cualquier otra: es el reino de la *imagen cualquiera*, del audiovisual, en el que el cine encuentra acomodo como puro depósito de imágenes, como almacén susceptible de ser esquilado al menor costo posible, como reserva inagotable

de gestos y actitudes, de historias y narraciones, de *imaginario*, en una palabra. (Zunzunegui, 2008: 15).

La referencia a la “imagen cualquiera”, imagen liberada, ex-céntrica, en flujo continuo, sin dependencias ni tributos a la realidad⁸⁶, se corresponde con el modelo ontológico subyacente a las teorías anti-fundacionalistas o rizomáticas del imaginario fílmico contemporáneo. Ha de distinguirse entre la primera era de la imagen cinematográfica –la del cine clásico, construida sobre el ilusionismo de la *profundidad* de la imagen y su estado de pertenencia o connaturalidad incuestionada con el mundo–, y la segunda: la del cine moderno. En esta la imagen funciona “como superficie, sin profundidad simulada, sin argucias, sin salida” (Daney, 2002: 81)⁸⁷. Sin embargo, el momento actual (el tercer movimiento) corresponde al espectáculo de la explosión de la imagen en libre flotación, con el consecuente “descentramiento” del sujeto. El mismo ya no constituye, sino que *es constituido* por las imágenes. Así expresa esta idea el fundador de la *teoría rizomática* del cine, Gilles Deleuze:

El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación. (1984: 96)

La teoría deleuzeana, fuertemente influida por el pensamiento filosófico del Henri Bergson de *Materia y memoria* (1896), lleva hasta sus últimas consecuencias la formulación del *significante flotante* –campo de batalla primordial entre los modelos estructuralistas versus post-estructuralistas– y lo conjuga en la forma extrema de un universo de imágenes en movimiento perenne. En Bergson ya se percibe un rechazo de la imagen cinematográfica en cuanto falseadora del auténtico *devenir* (*durée*), y sustentadora de la metafísica tradicional (la percepción e intelectualización reductora de la materia y el devenir, que proporciona estabilidad donde en realidad hay movilidad contingente). Es esta una “falsificación del movimiento”, donde la imagen retiene el mismo carácter de mediación constrictora que el concepto en el pensamiento abstracto.

⁸⁶ Gubern caracteriza este entorno posmoderno como el de “la abrumadora colonización técnica, industrial e imaginística del plantea” por la cultura mediática y las industrias del imaginario con epicentro en “el eje de poder audiovisual dominante Los Angeles-Tokio” (2003: 179).

⁸⁷ El crítico francés añade sólo una frase más adelante: “Un espejo donde el espectador captaría su propia mirada como la de un intruso, como una mirada de más” (2002: 81).

Deleuze abunda en la idea bergsoniana del movimiento como “corte móvil” de la duración, abierto al *Todo* de la *durée* (la *imagen-movimiento*, el “corte móvil”).

También en clave post- o hiper-moderna, Lipovetsky & Serroy (2009) aluden, por su parte, no a tres, sino a cuatro edades del cine para explicar la evolución de la mirada cinematográfica hasta desembocar en el actual entorno de supremo *imaginismo*, el imperio del *hiper-cine* globalizado, multiplicado “en abismo” sobre infinidad de pantallas (cine, televisión, videovigilancia, ordenadores, GPS, móviles, etc.). Partiendo de la *modernidad primitiva* (la del cine mudo), y a través de las sucesivas fases de la *modernidad clásica* (la prominencia del cine Hollywoodense entre las décadas de los 1930 y los 1950, y del sentimiento de *cinelatría*) y de la *modernidad vanguardista y emancipadora* (con el advenimientos de los “nuevos cines”, reflejo del momento de la *cinefilia*), se registra en la actualidad el momento de máxima expresión de la *cine-visión* (2009: 6-22), el estadio de *cinemanía* generalizada. Contra la “idea melancólica de la «poscinematografía»” (2009: 12) o de la “muerte del cine”⁸⁸, Lipovetsky y Serroy presentan un contexto más “optimista”: el de la colonización, difusa pero omnipotente, del imaginario colectivo o social por la imagen cinematográfica:

Precisamente cuando el cine no es ya el medio predominante de otros tiempos, triunfa paradójicamente el dispositivo que le es propio, no material, desde luego, sino imaginario... En la cultura hipermoderna hay algo que sólo se puede llamar *espíritu cine* y que atraviesa, riega y nutre las demás pantallas: el círculo se ha convertido en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. (2009: 24-25).

Ese “espíritu cine”, el de la *pantallósfera* hiper-moderna, invierte el antropomorfismo idealizante o trascendental de la ya reseñada teoría de Edgar Morin de mediados del siglo XX, para convertirlo en plena celebración del reino de la imagen, efervescente e indómita (los “juegos de la imagen”, y no del lenguaje, en un universo post-wittgensteiniano). El alcance supremo de la *pantalla global* certifica el éxtasis del espíritu imaginario del cine, en relación compleja con la realidad social y con el individuo que la habita: “Ni sistema cerrado ni puro espejo social, el hipercine debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y modelo imaginario”

⁸⁸ Véanse a este respecto: Barber (2006), Cherchi-Usai (2005) o Quintana (2011).

(2009: 27). Esta nueva civilización de la imagen, pergeñada desde la década de los 80 del pasado siglo, se sustenta sobre la tríada de la *imagen-exceso* (por efecto de su naturaleza [neo]-tecnológica digital y de la hipervisibilidad, sensualizada y estetizante, que propicia⁸⁹), la *imagen-multiplejidad* (por albergar el sustrato para identificaciones múltiples: el espacio del flujo identitario, del relato híbrido sobre identidades fragmentadas, reivindicadas o en disputa), y la *imagen-distancia* (favoreciendo el desapego del espectador, su conciencia [meta]reflexiva y posicionamiento cognitivo acusadamente consciente)⁹⁰.

El nuevo régimen de la cinevisión inaugura un tipo inédito de relación y apropiación del mundo; un mundo construido a partir de la imagen, no sólo en forma de fantasía escapista e irrealizadora, sino como mundo igualmente moldeable desde la “cinematización”, ese movimiento “socioestetizante” que proporciona claves de comportamiento y patrones de actuación “reales”:

El cine construye una *percepción del mundo*... Lo que nos pone delante el cine no es sólo otro mundo, el mundo de los sueños y de la irrealidad, sino nuestro propio mundo, que se ha vuelto una mezcla de realidad e imagen-cine, una realidad extracinematográfica vertida en el molde de lo imaginario cinematográfico. Produce sueño y realidad, una realidad remodelada por el espíritu del cine, pero en modo alguno irreal. (2009: 320)

La manera en la que la *cinevisión* ha penetrado en las vidas de las audiencias (vividas y *realizadas* por la sujeción al imaginario cinematográfico) demanda, en opinión de los investigadores galos, un enfoque original, global desde sus propios principios. El mismo se hallaría en el abordaje de la *economía general del cine* de la era de la saturación hipermoderna: “Una economía del cine a la vez cultural y socioestética, transpolítica y antropológica” (2009: 27). Esta perspectiva habrá de arrojar luz sobre la

⁸⁹ “La imagen-exceso ya no se construye sobre un fondo referencial metafísico ni como figura humana inmemorial, sino que acaba ilustrando la situación de una sociedad en que los individuos son víctimas o esclavos de un universo desestructurado, hecho de libertades y de estímulos perfeccionados” (2009: 84).

⁹⁰ La influencia de las teorías anti-fundamentalistas posmodernas ha promovido un tipo de análisis de la visualidad contemporánea construido alrededor del concepto de *mirada*. Una mirada que ya no se mira, sino que, a través de las propias imágenes, mira y constituye a los espectadores. Así, Noé Santos (2007), basándose en un régimen de percepción wittgensteiniano, refiere cinco tipos de imágenes inscritas en el imaginario social de la actualidad: la *imagen seducción* (deseos en/por la imagen), la *imagen sueño* (onirismo), la *imagen tiempo* (modelización), la *imagen testimonio* (memoria) y la *imagen identidad* (“¿quién soy?”).

aparente contradicción entre dos estados: el alienamiento absoluto frente a la distancia crítica y la sociabilidad estetizante y estetizada (en línea con el pensamiento de Maffesoli) de los sujetos ante la evidencia de una sobrecarga “imaginal” apabullante.

Preocupado de manera similar por el cine de la época posmoderna, Gérard Imbert (2002, 2010) acomete el estudio de este “cine de los límites” desde los planteamientos de la *socio-semiótica*. Imbert parte de una concepción del cine como “indicador socio-simbólico” (2002: 89). Su monumental visión del cine de las dos últimas décadas se centra en el análisis de los “referentes fuertes” (cuerpo, sexo, identidad, violencia, muerte y horror, y proyección de la realidad) de las representaciones de un mundo (el de la posmodernidad o modernidad ambivalente) fragmentado e indeterminado, carente ya de fundamentos sólidos. De aquí que el recorrido por la producción cinematográfica en la bisagra del cambio de siglo se convierta en una “deriva” por los paisajes liminares de la identidad contemporánea, los de la erosión de los grandes sistemas simbólicos (los metarrelatos del pasado, capaces aún de registrar la marca de la Ley) y la exploración imaginaria de los límites:

Cine posmoderno, he llamado a este cine de la ruptura, del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad, de la confrontación con el horror, un cine que llega a veces a una «pornografía del horror» por la *hipervisibilidad* que ha alcanzado. (2010: 17)

En los filmes del período estudiado, Imbert explora la manifestación sintomática de unos imaginarios sociales (flotantes, imprecisos, en proceso de “consolidación simbólica”) que preludian la posibilidad de una redefinición de la identidad ante el enigma del colapso y del límite (el encuentro definitivo con lo real); una identidad en la frontera entre su *más acá* (la subjetividad individual y colectiva) y su *más allá* (la búsqueda de una vía hacia la trascendencia). Esta nueva identidad rechaza los dualismos y dicotomías de la tradición racionalista y ha de rastrearse, más bien, en lo inminente, lo extraño (la alteridad y la ambivalencia), en la huella debilitada de la contingencia, en el espacio de lo apolítico conflictual, de lo corpóreo extremo y descarnado⁹¹. Este “sujeto desustanciado” inaugura una insólita dinámica relacional y de la experiencia, se abre a

⁹¹ “Tras el carácter informe de los imaginarios, puede haber, si no una concepción coherente y unitaria, por lo menos unos puntos nodales que indican mutaciones fuertes con respecto a una visión racionalista” (2010: 732).

la creación de la forma futura del ser. En este proceso, el cine deja constancia del intento de estructuración, aun vago (sólo en su estado de potencia), de una nueva visión del mundo:

En su cara a cara con la realidad, el cine posmoderno no sólo explora los *posibles* de la ficción, sino también los del imaginario; por eso su mirada es ilimitada, no la coarta ni la moral (el *deber ser*) ni la norma (el *poder hacer*), porque es exploradora de nuevos territorios. (2010: 726)

3.3. La trama del imaginario: semiotización y pensamiento narrativo.

El modelo aquí utilizado para sustanciar la vinculación entre cine e imaginario social se despliega sobre el fondo de las cinco aproximaciones glosadas en el apartado precedente. Como extensión de lo ya expuesto en el primer capítulo, se ha optado por un paradigma cognitivo-hermenéutico que, en este estadio, ha de ser concretado en relación con las particularidades del corpus-objeto de estudio propuesto. Para ello, se ha recurrido a dos referencias epistemológicas básicas: de un lado, las formulaciones sobre el pensamiento narrativo (en especial, la *teoría de los mundos posibles* de Bruner [1991a, 1991b, 2010]); y, por otro, su suplemento hermenéutico, ejemplarizado en la fenomenología del texto literario de Ricoeur (1999, 2002, 2003) y su teorización sobre la *identidad narrativa*. Ambas vertientes desarrollan el patrón esquemático del imaginario social, para lo cual se hace necesario retomar brevemente los argumentos de Dubois (1988: 22) y Wunenburger (2008: 27-30) acerca de la concreción simbólica de la matriz de sentido/s de los imaginarios⁹². Ello es posible atendiendo al proceso de semiosis⁹³ mediante el cual el contenido imaginario (su producción sígnica incesante) se materializa o “encarna” en representaciones icónicas y/o verbales específicas:

La única manera de acceder a los imaginarios sociales es a través de su materialización semiótica, esto es, a través de los signos, especialmente a través del discurso, los textos y las acciones narrativas de los sujetos. Discurso, texto y

⁹² Véase epígrafe 2.1. (Introducción).

⁹³ “La semiosis es el proceso por el que los individuos empíricos comunican y los sistemas de significación hacen posibles los procesos de comunicación. Los sujetos empíricos, desde el punto de vista semiótico, sólo pueden identificarse como manifestaciones de ese doble aspecto (sistemático y procesal) de la semiosis. Esto no es una afirmación metafísica: es una hipótesis metodológica... la semiótica se ocupa de los sujetos de los actos semióticos y dichos sujetos o bien pueden definirse en función de estructuras semióticas o bien, desde este punto de vista, no pueden definirse en absoluto” (Eco, 1988: 432).

acción hablan de imaginarios, por cuanto son signos que remiten a formas de hacer y proceder. En tal sentido, estudiar los imaginarios es estudiar las prácticas y discursos de las sociedades o grupos específicos... (Agudelo, 2011: 13)

Desde esta perspectiva, los imaginarios sociales han de ser contemplados como “esquemas básicos de representación intersubjetivamente constituidos” (P. A. Gómez, 2001: 199). Las narraciones (orales, literarias, audiovisuales, etc.) devienen, de manera lógica, un formato privilegiado para vehicular el contenido de estos esquemas. No obstante, es necesario recalcar aquí la principal corrección que la teoría cognitiva efectúa sobre los presupuestos de la semiótica clásica: si para esta, los textos y discursos constituyen un mensaje que ha de (des)codificarse, el cognitivismo pone un mayor énfasis en las estructuras y procesos mentales de construcción del sentido (Bermejo-Berros, 2005: 63). Sin embargo, ambas aproximaciones no han de resultar necesariamente incompatibles, sino que, por el contrario, pueden coadyuvar en la activación del proceso de producción e interpretación del sentido. A ello se refiere Herman con su concepción de la narrativa en cuanto *artefacto cognitivo*:

[V]iewed as cognitive artifacts, narratives have a peculiarly double status, existing somewhere in between the material and mental realms, or more precisely in the interplay between semiotic (=material) cues and the global and local mental representations triggered and organized by those cues. (2000: 8)⁹⁴

En sintonía con visiones como la de Herman, la transmisión de los contenidos socioimaginarios encuentra en el pensamiento narrativo una vía preferente, de marcada significación para sustanciar tanto la actividad mental de los individuos como los mecanismos de identidad y reconocimiento colectivos: “lo imaginario puede entenderse como narración y posibilidad de narración en un grupo (imaginario colectivo) o de un sujeto (imaginario individual). Esto significa que cada institución social construye relatos en los que se imagina y recrea” (Agudelo, 2011: 13). De tal manera, el componente esquemático del imaginario –entendido este como “sustancia de la significación” (P. A. Gómez, 2001: 198)– es vehiculado a través de los artefactos cognitivos (las narraciones), dando origen a un proceso de constante re-creación identitaria:

⁹⁴ La numeración de este artículo corresponde a la versión impresa descargada del original electrónico.

De manera general, los diversos constituyentes de un imaginario (tiempo, personaje, espacio, acción, etc.) pueden dar, luego de una interpretación, indicaciones preciosas sobre el sujeto que imagina, que emplea esos operadores para expresar afectos, ideas, valores. Entonces, el estudio de lo imaginario como mundo de representaciones complejas debe tener por objeto el sistema de imágenes-texto, su dinámica creadora y sus pregnancia semántica, que hacen posible una interpretación indefinida, y, por último, su eficacia práctica y su participación en la vida individual y colectiva. (Wunenburger, 2008: 16)

3.3.1. La narración como mundo posible y herramienta del pensamiento.

La relación entre imaginario social y narración encuentra su versión más productiva en una tradición de teoría narrativa cuyos orígenes más evidentes podrían situarse en el *positivismo idealista* o *fictionalismo* de Hans Vaihinger. Con su obra *La filosofía del como si* (1911), el autor germano se convirtió en uno de los precursores del “giro narrativo” en las humanidades, contribuyendo a situar a las ficciones como modelos explicativos *verosímiles* ante la inconmensurabilidad esencial de la realidad del mundo⁹⁵. Con Vaihinger, ficción y conocimiento quedan inter-penetrados, principio también presente en la obra de Nelson Goodman (1990), quien retoma las implicaciones del “giro copernicano” de la filosofía kantiana (Durand, 1971: 69; Garagalza, 2002: 69-70; Ricoeur, 2002: 74) para incidir en el factor de construcción adherido a todas las percepciones humanas. Contra el ideal de una realidad prístina puesta al servicio del observador, Goodman aduce una pluralidad de mundos ontológicamente compatibles, sin que exista entre ellos un fundamento de jerarquización o privilegio. Bruner (2010: 55) se adhiere a esta tesis de Goodman, fortaleciendo, de tal manera, la *función heurística* de la ficción. En la teoría de los mundos posibles⁹⁶ desarrollada por el psicólogo estadounidense, se establece una distinción (no disyuntiva) entre una *modalidad paradigmática* (o lógico-científica) y una *modalidad narrativa de*

⁹⁵ Peña-Timón resume así algunas ideas centrales del ficcionalismo de Vaihinger: “la *factio* es un producto de la imaginación y... se refiere a diferentes maneras de invención: poética, dramática, mítica... Vaihinger sostenía la idea de que las “ficciones” se podían transformar en *ficción científica*... las ‘ficciones’ no sólo aparecen y se emplean en las obras que son fruto de la imaginación y de la creación fantástica, sino también en el pensamiento de las ‘realidades’, de las cuales no puede decirse precisamente que ‘son’, pero tampoco puede decirse que ‘no son’” (2006: 53).

⁹⁶ “El concepto del mundo posible enlaza con una de las formas con que el término «contexto» se ha empleado: no tanto como situación externa al individuo sino, más acertadamente, como *cuadro de referencia mental para comprender los hechos* [cursivas añadidas]”. (Smorti, 2001: 114-115).

pensamiento (2010: 23-53). Si en aquella priman los principios racionales de la lógica matemática, del razonamiento formal y los procedimientos de verificación empírica, el pensamiento narrativo:

Se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso. Trata de situar sus milagros atemporales en los sucesos de la experiencia y de situar la experiencia en el tiempo y el espacio. (2010: 25).

En contraposición a la modalidad paradigmática, el pensamiento narrativo ofrece “versiones de la realidad” regidas por los criterios de la *necesidad y convención narrativas* (Bruner, 1991a: 4) y por una mayor preponderancia de la temporalidad en cuanto criterio o constante de la existencia. Tal sería la función principal de los mitos, relatos e historias cotidianas; en ellas, la memoria y la experiencia humanas se condensan y se transmiten en forma de relatos cimentados en los “sistemas simbólicos de la cultura” (Bruner, 1991b: 47). Partiendo de una concepción del significado y de los “procesos y transacciones mentales” que lo originan/explican en cuanto motivo central de la psicología humana, la narración, para Bruner, deviene un “dispositivo cognitivo modelizador fundamental” (P. A. Gómez, 2001: 202). Con ella se consolida una forma de conocimiento y resolución de problemas destinada a dar sentido a la experiencia, así como a reparar las incoherencias percibidas (Bermejo-Berros, 2005b: 128). Según defiende el propio psicólogo estadounidense: “The central concern is not how narrative as text is constructed, but rather how it operates as an instrument of mind in the construction of reality” (Bruner, 1991a: 5-6).

Las características de la narración en el marco de la teoría de mundos posibles de Bruner (1991a: 6-20) pueden resumirse como sigue:

- 1) *Diseño temporal-secuencial*: por el cual el tiempo es “significado” en el interior del relato. Aquí Bruner acude explícitamente a la hermenéutica literaria de Ricoeur para enfatizar que se trata de un “tiempo humano”, no cronológico;

diferencia igualmente recogida por Kermode cuando disocia entre *chronos* y *kairos*⁹⁷.

- 2) *Concreción*: que subordina los elementos singulares del texto a patrones genéricos o representaciones (historias) prototípicas. A ello se refiere, de manera similar, Cawelti cuando analiza las *formula stories* de la cultura popular, definidas como: “a means of generalizing the characteristics of large groups of individual works from certain combinations of cultural materials and archetypal story patterns” (1976: 7). La identificación de estas “narrativas formulaicas” o convencionales posibilita la activación de inferencias históricas y culturales acerca del imaginario de una época concreta en relación/contraste con épocas precedentes o posteriores.
- 3) *Intencionalidad*: mediante la cual se plasma el interés de Bruner por los *estados intencionales* (los afectos, creencias, valores, etc. humanos), y que aquí se sitúan como fuerza instigadora de la acción en el interior del relato.
- 4) *Composición hermenéutica*: o la relación entre el “todo” y las “partes” del texto, cuya relevancia no sólo atiene a la estructuración (funcional o laxa) del mismo, sino a las actividades de procesamiento e interpretación del conocimiento por parte del perceptor.
- 5) *Efecto de canon*: asimilable a la función inferencial de los esquemas (o guiones) y configurado sobre el eje del refuerzo frente a la ruptura. Esta dinámica sustenta tanto los mecanismos de *engendramiento* (Aumont & Marie, 1990: 118-121), de la acción en el relato (el *detonante*) como los criterios de innovación artística.
- 6) *Opacidad referencial*: la cual, en conjunción con la composición hermenéutica, “implican la capacidad de construir representaciones y meta-representaciones”, pero que también permite que “la persona sepa situarse en el nivel de lo posible, produciendo significados negociables, valorables en relación con el contexto, según modalidades análogas a las del juego simbólico con reglas” (Smorti, 2001: 103).

⁹⁷ “*Chronos* es ‘tiempo que pasa’ o ‘tiempo de espera’ —el que, según la Revelación, ‘ya no será’—, y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significación, cargado de un sentido que deriva de su relación con el fin” (Kermode, 2000: 53).

- 7) *Efecto de género*: entendido, simultáneamente, como propiedad textual y principio cognoscitivo acerca de la narración (Bruner, 1991a: 14). El género se convierte, entonces, en un modelo mental, una disposición (pre-)determinada de los procedimientos cognitivos⁹⁸. Ello conectaría con la noción bajtiniana del género como *memoria social*, así como con la analogía que establece Altman (2000) entre género cinematográfico y nación o “comunidad compleja”, o Currie (2012: 71-97) y su noción del *género-para-una-comunidad* (con base en las expectativas psicológicas de las audiencias). Según expone Altman: “Los géneros son esquemas reguladores que facilitan la integración de diversas facciones en un solo tejido social unificado” (2000: 276). Aumont et al. (1996:147-148) mencionan, igualmente, el efecto-género para señalar la recurrencia en un corpus de filmes de idéntico referente diegético y de una serie de escenas típicas que construyen un rango de verosimilitud particular para dicho género (1996: 147).
- 8) *Carácter normativo*: el cual alude al *potencial legitimador de las narraciones*: las mismas se convierten en mecanismos de legitimación en cuanto, a través de las rupturas del canon y los eventos detonantes de la acción en el texto, se traslucen modelos históricos y culturales diferenciados. Según enfatiza Bruner, la narración se destina a *contener* más que a resolver las contradicciones del contexto socio-histórico (1991a: 16), hecho también perceptible en las variaciones normativas o legitimadoras inscritas en la tradición narrativa.
- 9) *Gestión del contexto*: relacionada con los puntos 4 y 6, atendiendo, de forma similar, a las variables pragmáticas de la comunicación narrativa y a la confluencia de discursos cuyo grado de verdad nunca es absoluto.
- 10) *Acumulación o identidad narrativa*: significativa de la consolidación de una tradición cultural, la cual actúa a la manera de una “versión del mundo”. Este mundo posible culturalmente codificado y “anclado” ejerce la función coercitiva atribuida por Durkheim al hecho social (1991a: 19). El constructo resultante –en

⁹⁸ “While genres... may indeed be loose but conventional ways of representing human plights, they are also ways of telling that predispose use our minds and sensibilities in particular ways. In a word, while they may be representations of social ontology, they are also invitations to a particular style of epistemology. As such, they may have quite as powerful an influence in shaping our modes of thought as they have in creating the realities that their plots depict” (1991a: 15).

todo similar a la función legitimadora de los imaginarios sociales, de los cuales las narrativas son una manifestación central— garantiza la percepción de una exterioridad (una *otredad*), a la vez que sustenta un legado y constriñe las fuerzas disgregadoras del sentido⁹⁹.

El modelo de Bruner es actualizado y desarrollado por Herman (2000, 2002, 2003a, 2003b, 2013)¹⁰⁰, quien aboga por la integración de la teoría narrativa en el conjunto de las ciencias cognitivas. Su propuesta gira en torno a la noción de las narraciones como “herramientas del pensamiento” capaces de proporcionar al sujeto patrones de actuación, tanto en el mundo físico como en los *mundos morales-culturales* (2003b: 182). La función narrativa proporcionaría una experiencia de *simulación* o *mapeo cognitivo*, cuyo epicentro estaría situado en el *mundo de la historia* (*storyworld*)¹⁰¹. En la línea de las teorías de Goodman y Bruner, Herman utiliza este término para designar el “poder (narrativo) de generación de mundos” (*the world-creating power of narrative*) (2002: 14), propiciador, en consecuencia, de un giro de los “centros deícticos” o emplazamientos espacio-temporales (del mundo físico al mundo de la historia) del sujeto-perceptor del texto narrativo. Además de propulsar un proceso inferencial de construcción de significados, estas representaciones mentales globales (mundos de la historia) simulan una experiencia completa, en la que se incluyen, de igual forma, las dinámicas afectivas humanas:

Interpreters of narrative do not merely reconstruct a sequence of events and a set of existents but imaginatively (emotionally, viscerally) inhabit a world [cursivas añadidas] in which, besides happening and existing, things matter,

⁹⁹ “What creates a culture, surely, must be a ‘local’ capacity for accruing stories of happening of the past into some sort of diachronic structure that permits a continuity into the present—in short, to construct a history, a tradition, a legal system, instruments assuring historical continuity if not legitimacy... What of the principal ways in which we work ‘mentally’ in common ... is by the process of joint narrative accrual” (1991a: 19-20).

¹⁰⁰ Una diferencia notable entre ambos autores la constituye, sin embargo, la introducción, por parte de Herman, de modelos lógico-computacionales. Para Bruner (1991b: 19-45), esta tendencia —a la que identifica con la metáfora del ordenador— habría desviado la auténtica intención de la Revolución Cognitiva tal y como fue alumbrada durante la década de los cincuenta del pasado siglo. La naturaleza de dicho desvío se relacionaría con un cambio de énfasis: de la psicología “popular” y la centralidad del *significado*, a la psicología científica o *cientifista* más preocupada por el *procesamiento de información*. Para una completa y actualizada revisión bibliográfica sobre las tendencias de la narratología cognitiva y sus raíces en el estructuralismo, véase Jiménez-Varea & Pineda-Cachero (2013).

¹⁰¹ Herman describe los mundos de la historia como “mental models of who did what to and with whom, where, why, and in what fashion in the world to which recipients relocate —or make a deictic shift— as they work to comprehend a narrative” (2002: 9-10).

agitate, exalt, repulse, provide grounds for laughter and grief, and so on –both for narrative participants and for interpreters of the story. More than reconstructed timelines and inventories of existents, storyworlds are mentally and emotionally projected environments in which interpreters are called upon to live out complex blends of cognitive and imaginative response, encompassing sympathy, the drawing of causal inferences, identification, evaluation, suspense, and so on. (2002: 16-17)

Se trata, en suma, de la (re-)creación de mundos en los que emoción, cognición y acción se encuentran integrados (o inscritos) en un sistema cultural específico (Bruner, 2010: 123). Ello conllevaría una irremediable reconfiguración del lector-perceptor, convertido ya en *sujeto empírico* de pleno derecho (Bermejo-Berros, 2005b: 131-132). La liberación del “corsé estructuralista” o de la metáfora computacional se produce, precisamente, en la síntesis de las teorías cognitivas del pensamiento narrativo con la tradición de la filosofía hermenéutica (Bermejo-Berros, 2005b: 131-132; Balbi, 2004: 314-322). El perceptor-espectador cinematográfico nacido de este encuentro no es ya descrito en los términos de un dispositivo mental, sino que, inserto en la trama del tiempo, deviene *dispositivo interpretativo*:

El film, en efecto, señala la presencia de la persona (del dispositivo interpretativo) a la que se dirige (el espectador implícito, como espectador virtual y como espectador ideal), le asigna un lugar preciso, lo emplaza no sólo en el espacio de la extensión (a través de la visión), sino en el espacio de la intensión y la intención significativa; a partir de ahí le hace recorrer un trayecto en el que implica su memoria, su entendimiento, su voluntad y su fantasía. (Vázquez-Medel, 1998: 381)

Al igual que en las formulaciones de los representantes del cognitivismo, para Ricoeur (2002: 48) unos de los “criterios de textualidad” se basa en la concepción de la obra discursiva como *proyección de un mundo*. Sin embargo, añade a este hecho la mención explícita al discurso y la obra discursiva como *mediación de la comprensión de uno mismo*¹⁰². En todos los niveles, la significación –entendida como “exteriorización intencional” (2002: 100)– opera para delimitar el trayecto que lleva de

¹⁰² Según afirma Ricoeur: “la hipótesis misma de la hermenéutica filosófica es que la interpretación constituye un proceso abierto que ninguna visión concluye” (2002:48).

la estructuración o construcción del texto (aquello de lo que se ocupan tanto el análisis estructural como el funcional-cognitivo) a su apropiación (el *zueignung* heideggeriano de *Ser y tiempo*) por el sujeto-intérprete. Si en el primero de estos procesos el texto deviene obra al serle impuestos unos determinados parámetros de composición, pertenencia a un género y estilo individual del autor (2002: 101), la dinámica de la apertura que desemboca en comprensión sólo puede ser propiciada desde un doble distanciamiento: del “mundo del texto” respecto de su referente (el mundo más allá del texto), y del sujeto respecto a sí mismo¹⁰³.

El *distanciamiento* se convierte en el momento crítico fundamental, el instante hermenéutico mismo¹⁰⁴. El texto, por su parte, es depositario de la tradición, una tradición que demanda del sujeto un ejercicio de separación para ser “significada”, pues la totalidad de la experiencia humana se desarrolla en y por la distancia (2002: 95-96). Atendiendo especialmente a los textos literarios (narrativos, dramáticos o poéticos), Ricoeur observa cómo el principio del distanciamiento opera en ellos “neutralizando” la referencia de “primer grado” con el referente del discurso ordinario (el mundo *real*), abriendo así el texto a nuevas posibilidades de sentido, a sus “variaciones imaginativas” sobre lo real:

Precisamente porque el discurso de la ficción *suspende* esta función referencial de primer grado, libera una referencia de segundo grado, en la que el mundo ya no se manifiesta como un conjunto de objetos manipulables, sino como un horizonte de nuestra vida y de nuestro proyecto, en suma como *Lebenswelt*, como “ser en el mundo”. (2002: 51)

Al apropiarse del “mundo del texto” o “mundo de la obra” (la *cosa del texto* heideggeriana) en el estadio final del acto hermenéutico, el ser se enfrenta a la evidencia

¹⁰³ En la formulación de Ricoeur, este doble proceso inaugura la vía del análisis crítico-ideológico: “[E]l momento propiamente hermenéutico es aquel donde la interrogación, transgrediendo la clausura del texto, se dirige hacia... la suerte de *mundo* abierto por él. Este momento puede ser llamado el de la *referencia*... El sentido de la obra es su organización interna; su referencia es el modo de ser en el mundo desplegado delante del texto... [N]o hay intención oculta que haya de buscarse detrás del texto, sino un mundo a desplegar delante de él ... [E]ste poder del texto de abrir una dimensión de realidad incluye, en su principio mismo, un recurso contra toda realidad dada y, por ello mismo, la posibilidad de una crítica de lo real [cursivas añadidas]” (2002: 339-340).

¹⁰⁴ Ricoeur establece el paralelismo entre la *epoché* respecto a la vivencia en la fenomenología y el distanciamiento frente a la tradición en la hermenéutica.

de su “apertura”, pues “lo dado a interpretar en un texto es una *proposición de mundo*, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios” (2002: 107). Al verse así expuesto a la inevitable mutabilidad de su propia condición, el ser emprende la tarea de dotarse de una “identidad narrativa” (Ricoeur, 1999: 215-230), que es “aquella identidad que el sujeto humano alcanza *mediante* la función narrativa” (1999: 215). A través de la “recepción conjunta” de los textos históricos y de los textos literarios se formaliza la conversión de la “historia de una vida” en relato, donde la vida ya puede ser “contada”. La capacidad de mediación del relato escenifica la colisión de dos temporalidades contrapuestas, de la permanencia frente al cambio, en la que se dirime el proceso de constitución del ser como *sí mismo* y como otredad (*ipseidad*).

La coalescencia entre el modelo cognitivo y el hermenéutico –paradigma adoptado en esta investigación– recurre, entonces, a la metáfora mental en contraposición a la metáfora lógico-computacional. Balbi se refiere a esta fusión denominándola *enfoque posracionalista*, en el que se destacaría “la condición social del desarrollo del conocimiento humano y su característica interpretativa” (2004: 314-315). En el seno de este marco epistemológico, la narratividad se declina en la forma de un “paisaje de acción y conciencia” (P. A. Gómez, 2001: 202) decididamente anclado a los contextos socio-históricos específicos. Ello es congruente con la apreciación de Smorti, según la cual el pensamiento narrativo –vehículo de los imaginarios– “se presenta claramente como un modo de razonar sobre lo social” (2001: 113).

3. 3. 2. Una aplicación en el ámbito de la narratología fílmica: el modelo inferencial de David Bordwell.

Los presupuestos del pensamiento narrativo, en su versión cognitiva “restringida” (no hermenéutica), encuentran su manifestación hegemónica en el ámbito de los estudios fílmicos a partir de la obra de David Bordwell (1995, 1996, 2008, 2011). Su propuesta reivindica una teoría del “observador-espectador” de acuerdo con un marco mentalista constructivista en el que priman los procesos perceptivos y cognitivos encaminados a la comprensión de la película-texto. El filme narrativo supone, entonces, la ocasión para llevar a cabo una serie de operaciones basadas en la recogida de datos sensoriales y en el procesamiento de los mismos siguiendo líneas de razonamiento deductivo (*top-down* o “de arriba abajo”) y/o inductivo (*bottom-up* o “de abajo arriba”, a partir de *inputs* servidos por la narración). Desde esta perspectiva, el espectador ya no

es un “sujeto posicionado” sino una “entidad hipotética” (1996: 30) que hace uso de sus facultades perceptivas y cognitivas para construir, a partir de indicios textuales (“claves visuales” o “sonoras”), un “filme-modelo”: el producto “lógico” resultado del procedimiento de elaboración de significados. La actividad del espectador se concentra, por tanto, en activar hipótesis y realizar asunciones a partir de los indicios (los “refuerzos perceptivos”) desplegados por la narración; con ello, entre otros efectos, establece unas coordenadas espacio-temporales estables para el mundo de la historia, recompone la causalidad narrativa y reconoce la intencionalidad humana derivada de la caracterización de los agentes de la historia. Es por estos motivos que Bordwell afirma respecto al observador que no es “un receptor pasivo, sino un movilizador activo de estructuras y procesos” (1996: 30)¹⁰⁵.

La narración produce una secuencia de hipótesis (*confirmadas, invalidadas o pendientes*) que conforman el arco de macroexpectativas (1996: 38) que sustentan la estructura total de la historia¹⁰⁶. La progresión narrativa se construye, en consecuencia, sobre la alternancia de *hipótesis de curiosidad* (sobre los acontecimientos pasados cuya información es inexacta o diferida) y de *suspense* (por efecto de las anticipaciones sobre acontecimientos futuros). Según este modelo, la narración ha de ser entendida no como un mensaje por descodificar, sino como una representación que se presta a la elaboración a partir de inferencias (Bordwell, 2008: 93). En estrecha relación con este hecho, la figura del narrador es descartada, al considerarla Bordwell un antropomorfismo superfluo e improductivo. La prioridad, por el contrario, reside en la narración y en la capacidad de la misma para estimular “la naturaleza experimental y probabilística de la actividad mental” (1996: 39). Dicha actividad se concreta principalmente en el continuo agrupamiento y ajuste de los conocimientos a partir de esquemas, los cuales actúan a la manera de guía para la activación y verificación de

¹⁰⁵ Como sostiene el propio autor (Bordwell, 1996: 30; 2008: 111) –en concordancia con la teorización inicial del cognitismo en los estudios fílmicos– el uso primario de las facultades de percepción y cognición se produce en las actividades de la vida diaria. En este sentido, la actividad inferencial en la (re-)construcción de estructuras narrativas supone un uso secundario de dichas facultades. Ambos ámbitos se equiparan por el empleo de idénticos mecanismos: activación de circuitos neuronales, movimientos sacádicos (la exploración ocular de una “escena” con el objetivo de elaborar una “imagen mental”), recurso a percepciones/experiencias previas con el objeto de completar/consolidar el significado, emisión de juicios intuitivos, etc. Equiparando ambos ámbitos de experiencia, Bordwell (1996: 31) enfatiza, así, uno de los fundamentos de las teorías constructivistas: la *indisolubilidad entre percepción y cognición*. De aquí se deriva el pretendido *realismo epistemológico* defendido por gran parte de los cognitivistas.

¹⁰⁶ Carroll (2011) alude, de manera similar, a la *lógica erotética* de las narraciones: una lógica de preguntas y respuestas que proporciona coherencia a la estructura narrativa a partir de *macropreguntas rectoras* (*presiding macroquestions*) y *micropreguntas* más locales.

hipótesis sobre el mundo de la historia. En opinión de Bordwell, dichos esquemas no suponen códigos en un sentido literal, pues muchos de ellos están escasamente articulados o encierran significados vagos o inconclusos (2008: 93). En general, pueden clasificarse en tres tipos (Bordwell, 1996: 34-36): los *prototipos* (o “tendencias centrales”)¹⁰⁷, los *patrones* (o “sistemas de relleno”) y los *esquemas procesales*, ocupando estos una función primordial en cuanto “protocolos operacionales que adquieren y organizan dinámicamente la información” (1996: 36). Aplicando la noción del esquema al personaje, es posible considerar al mismo un *prototipo esquemático* (Bordwell, 1995: 173-174; 2008: 113-115) dotado de *cuerpo, percepción, pensamientos* (deseos y creencias), *emociones, rasgos o atributos, actividad consciente y voluntaria* y un *rol o papel social*. Estas variables (*slots* o casillas) del esquema resultan activadas en función de la *jerarquía* y el *contraste* atribuido al prototipo en cuestión.

El funcionamiento de los esquemas no se reduce a la actividad mental individual, sino que manifiesta su valor de mecanismo de cognición social. De tal forma, la configuración de los esquemas está anexada a ámbitos culturales específicos, en concordancia con diferentes tradiciones históricas y estéticas sujetas a una evolución constante. El factor diacrónico provoca el cambio en la configuración de los esquemas e indicios de las historias, y, resultado de ello, el espectador se ve impelido a desarrollar nuevas hipótesis y expectativas respecto a la norma narrativa. La medida del giro en los modos narrativos se hace patente, entonces, en el juego de variaciones respecto a lo que Bordwell (2008: 138) denomina la *historia canónica*:

Es evidente ... que por mucho que la capacidad de formar esquemas se base en capacidades mentales innatas, los espectadores adquieren prototipos, esquemas y procesos específicos, *socialmente*... El formato de la historia canónica (exposición, estado de la cuestión, introducción del protagonista, y demás) se aprende aparentemente de la propia experiencia con las historias. Las expectativas sobre el modo en que la narración puede manipular el tiempo y el espacio son circunscritas por la posibilidad y las probabilidades de tradiciones específicas. (Bordwell, 1996: 149)

¹⁰⁷ Abril define el prototipo como el “objeto ideal que tiene el mayor número de propiedades típicas de [una] agrupación. Y son propiedades típicas las que resultan más frecuentes en la experiencia que tengamos de la agrupación y expresen el máximo contraste de esa agrupación con otras” (2013: 84-85).

El diagnóstico sobre las mutaciones progresivas de la histórica canónica ha de atender, de forma simultánea, a los patrones narrativos y estilísticos que la vehiculan. De acuerdo con este principio, las decisiones formales o de estilo redundan en –o complementan a– aquellas concentradas en el diseño de la trama narrativa. Con ello se hace posible completar el significado y función de la narración en el modelo inferencial de Bordwell. En sus propias palabras, la narración se define como: “*the process by which the film prompts the viewer to construct the ongoing fabula on the basis of syuzhet organization and stylistic patterning*” (2008: 98). El autor norteamericano retoma aquí la clásica distinción formalista –más tarde reformulada por Todorov bajo el par *historia* versus *discurso*– entre la “historia ideal” (el constructo [crono]lógico de la historia), y su específico despliegue por medios narrativos (estructuración formal y estilística).

El modelo de Bordwell ha sido objeto de distintas críticas. Como advierte el propio autor (2008: 101), muchas de estas objeciones achacan a su teoría narrativa una excesiva dependencia de los giros de la trama y de la función del suspense en cuanto mecanismo de compromiso espectadorial. Según alegan estos opositores al modelo, cualquier film corre el riesgo de quedar simplificado a una trama de misterio ante la que el espectador actuaría de manera mecánica, haciendo uso de su aparato perceptivo-cognitivo, pero sin alcanzar nunca una verdadera implicación emocional en/hacia el mundo de la historia. Bordwell (1996: 30) disocia explícitamente el proceso de construcción de la historia de las dinámicas de respuesta emocional, considerando que ambas representan fases teóricas diferentes¹⁰⁸. Currie (2012: 229-238), por su parte, refuta la propuesta de Bordwell incidiendo en su excesivo constructivismo psicológico: al énfasis del modelo inferencial en la construcción de los significados del texto, Currie contrapone los factores de *descubrimiento* de significados “naturales” o inmanentes *en la obra* (2012: 236). Este mismo autor sostiene que “sólo donde tenemos casos plausibles de indeterminación interpretativa habría razones para decir que el significado es construido” (2012: 236). Otra crítica se concentra en la eliminación premeditada de la figura del narrador (Gaudreault & Jost, 1995: 67-69; Gunning, 1999). En opinión de Gunning, el modelo inferencial de Bordwell privilegia la recepción, escamoteando el factor de “producción del texto”, y con ello la consideración del narrador en cuanto

¹⁰⁸ El autor acabaría matizando esta tesis inicial. Véanse, al respecto, Bordwell (2008, 2011).

“instancia o figura participativa” (1999: 472) en el mundo de la historia. Sólo a través de la rehabilitación de esta instancia, argumenta Gunning, se hace posible reconocer la intencionalidad del texto (en un sentido fenomenológico) y anexarlo o proyectarlo sobre el resto de elementos y condicionantes contextuales (1999: 471-472). Las críticas expuestas son relevantes para el enfoque adoptado en esta investigación, con lo que estos argumentos serán retomados en los apartados que siguen.

3.3.3. La trama prototípica como modelo heurístico.

El concepto de historia canónica de Bordwell sintetiza aspectos de la teoría de esquemas también presentes, como se expuso más arriba, en los postulados narratológicos de Bruner. Las referencias de este último a la concreción narrativa y al efecto de canon apuntan al modelado de la historia mediante grupos de conocimientos interrelacionados (esquemas) que cumplen una función reguladora y ordenadora. Tal y como expone Smorti (2001: 50-51), la inclusión del esquema en la teorización sobre el relato precipita un giro, o variante, en el campo de estudio de la narratología. Con el pensamiento narrativo, el proyecto taxonómico de los enfoques formalistas y estructuralistas se traslada ahora hacia el *esquema del relato*: la estructura mental y “el conjunto de expectativas necesarias para la comprensión del texto” (2001: 51). En lugar de priorizar la función narrativa, el modelo esquemático atiende, en mayor medida, a los indicadores espaciales y temporales y a la actividad inferencial que, en conjunto, conforman las unidades de análisis prioritario: los esquemas, guiones y los planes (conjuntos de guiones). La interacción de los esquemas desencadena una lógica (narrativa) no categorial, sino sustentada en relaciones partitivas y horizontales (2001: 50). Esta distinción frente al pensamiento lógico-matemático, permite concebir el relato como un mundo que se despliega por obra de los procesos mentales humanos. Con ello, se instaura una heurística alternativa a los de los paradigmas científicos (Bermejo-Berros, 2005a; Herman, 2003b; Robinson y Hawpe, 1986).

El pensamiento narrativo elabora, o presupone, una *estructura base* (Smorti, 2001: 68), histórica canónica o *esquema de la historia* (Robinson y Hawpe, 1986) sobre la que se afianza el principio de inteligibilidad del relato. Esta estructura actúa aún en forma de composición abstracta que incluye una serie de elementos básicos: prototipos protagonistas, coordenadas espacio-temporales del mundo de la historia, aparición de un conflicto, acontecimiento detonante o cambio de equilibrios en dicho mundo,

intencionalidad humana y disposición de diferentes episodios que concretan los resultados de las acciones (Bermejo Berros, 2005b: 124; Smorti, 2001: 68). La narración implica la noción de “problema” (Smorti, 2001: 69), en respuesta al cual se pone en funcionamiento una estructuración esquemática que plantea resoluciones posibles. El esquema de la historia, aunque sintético y carente de una articulación explícita, sirve ya para marcar un “implícito plan procedural” (Bermejo-Berros, 2005b: 124). La labor de “rellenado” de esta estructura base la llevan a cabo los *esquemas de suceso* (la ordenación/secuenciación del contenido informativo) y los *esquemas de escena* (configuración espacial de los entornos físicos de la historia) (Smorti, 2001). La interpenetración entre estas tipologías esquemáticas es intrínseca cuando se identifican intencionalidades o agentes humanos o animados en el mundo de la historia. Por medio de la acción conjunta de estos esquemas se establecen relaciones casuales, se asignan dimensiones espaciales y temporales y se activan una serie de expectativas acerca de los acontecimientos del relato.

La funcionalidad de las representaciones esquemáticas reside, por tanto, en *segmentar la experiencia* (Herman, 2003b), destacándola en torno a episodios o situaciones prototípicas y, al mismo tiempo, sujetas a alteraciones o desviaciones respecto a sus valores matriciales (los diferentes *slots* del esquema). Los esquemas se conjugan como repositorio de conocimientos genéricos asociados a un ámbito de experiencia; la recurrencia de los mismos activa secuencias o procesos cognitivos que aprehenden los sucesos, ayudando a clarificar sus núcleos de sentido fundamentales. Puede afirmarse, entonces, que la estructura esquemática básica explicita una cierta *teleología del relato*, la enmarca en un “perímetro” de asunciones y resultados de mayor o menor previsibilidad. Este hecho se deriva de la propia plasticidad de los esquemas y guiones: representaciones fijas y, a un tiempo, modificables (Smorti, 2001: 69). La segmentación alude, de igual forma, a unos “puntos de acceso” para la comprensión del conflicto presentado en el mundo de la historia:

By marking off a point on the temporal continuum and assigning it the role of origin or beginning, decisions about where to begin a story not only constrain the design and interpretation of the narrative itself, but also index competing ways of understanding the world –i.e., alternative strategies for tracing current states of affairs back to a point of origin. (Herman, 2003b: 173)

El momento del engendramiento narrativo redundando en la activación de una estructura esquemática determinada, incluyendo –como se expondrá más adelante– un posicionamiento social específico. Dicha estructura esquemática se somete a un proceso de reafirmación o conmutación de unas valencias que desvelan un mundo, o, de manera más exacta, la *percepción interpretativo-valorativa* de un mundo. La “sensibilidad para lo canónico” (Carretero & Atorresi, 2008: 278, 289) teorizada por Bruner emparenta, así, al pensamiento narrativo con un proceso de estructuración sobre la base de experiencias o situaciones singularizadas en cuanto unidades cognoscibles y portadoras de una carga conceptual que, a su vez, sirve de patrón para potenciales reajustes. Ello redundaría en una progresión del relato sobre la alternancia *programa-antiprograma* (Aumont et. al, 1996: 126), canon y violación del canon¹⁰⁹. De ahí que los instantes iniciales del relato (la entrada en o apertura del mundo de la historia) acarreen la puesta en curso de un sistema de presuposiciones y marcos hipotéticos pre-configurados (esto es, una cosmovisión, una forma de memoria):

Los esquemas necesitan un asidero firme en algún lugar. La naturaleza secuencial de la narración convierte en cruciales las partes iniciales de un texto para el establecimiento de las hipótesis. [Meir] Sternberg toma un término de la psicología cognitiva, el «efecto de primacía», para describir el modo en que la información inicial establece una «estructura de referencia con respecto a la cual la información subsecuente (se) subordina tanto como le es posible». (Bordwell, 1996: 38)

El *efecto de primacía*, o privilegio sobre el instante matricial del relato, caracteriza, en consecuencia, un modelo heurístico dotado de una mayor o menor tipicidad o convencionalidad. En un movimiento análogo, la circulación de las narraciones en un contexto cultural concreto desvela la lógica inherente al mismo. Según Bordwell (1996), el formato de la historia canónica vendría a subsumir una tradición occidental de pensamiento narrativo que se remonta hasta la poética aristotélica. Del mito a las narraciones tradicionales y los cuentos infantiles, las trazas de la/s trama/s prototípica/s proporcionan no sólo una figura o molde cognitivo para la comprensión de los

¹⁰⁹ En esta línea, Smorti (2001: 102-104) aduce la existencia de dos tipos de historias: aquellas centradas en la normalización y sujeción al esquema (cuya fuente de placer reside en la reiteración y la fórmula) y aquellas que proporcionan la exploración de lo insólito (dinamizadoras de un proceso de resolución de enigmas o problemas).

fenómenos de la experiencia, sino un antídoto contra las potenciales quiebras del sentido:

In coming to a conclusion, tellings mark even the most painful or disturbing experiences as endurable because finite. In such contexts, narrative is a tool for representing events not as over and done with, but as reaching a terminus that imposes a limit on the trauma-inducing (and cognition-disrupting) power of the events at issue. (Herman, 2003b: 173-174)

Las narraciones se convierten en estrategias de cierre para diferentes “accidentes” de la experiencia. Es por ello que las mutaciones y readaptaciones del esquema de la historia se relacionan, en un nivel antropológico esencial, con los remedios y previsiones contra la conflictividad identitaria y las eventuales rupturas de los lazos comunitarios de sentido. Esto permite interpretar las dinámicas de violación de los esquemas canónicos, en parte, como manifestaciones implícitas de las determinaciones históricas de un período dado¹¹⁰. Las tensiones dimanadas de este hecho dotan de una significación aún más profunda a los dos umbrales del relato, inicio y resolución: los dos “claves interpretativas” (Casetti & di Chio, 2007: 185) fundamentales del mundo de la historia. En la conclusión, la secuencia narrativa se pliega sobre sí misma, recoge los significados diseminados a lo largo de su proceso de estructuración y se presta a una recapitulación sumaria-valorativa en paralelo a una potencial (sobre)inversión afectiva. Es este el *momento evaluativo* en el que se concretan, por la comparativa con un estadio inicial de inmersión en el mundo de la historia, “la transmisión de instrucciones de lectura, la asignación de un rol y de un lugar al espectador, y en cierta medida la apertura y la sanción de su operación” (2007: 185). Así, “la evaluación da el sentido configuracional a la secuencia narrativa” (Carretero & Atorresi, 2008: 275), proporciona la solución a un enigma (del mundo).

La atribución de variables de los esquemas, y especialmente de aquellos anclados a los dos instantes cruciales de la historia, queda condicionada por el acervo cultural o *bagaje cognitivo heurístico* (Carroll, 2002: 340) en el que dicha historia se inserta. Ello

¹¹⁰ Cawelti insiste en este hecho en su análisis de las funciones culturales de las fórmulas narrativas. Entre otras funciones, dichas fórmulas establecen mundos imaginarios que sirven para resolver las tensiones y ambigüedades surgidas de la contraposición entre intereses y valores de los diferentes grupos sociales, al tiempo que propician la asimilación de cambios de valor en las estructuras culturales tradicionales (1976: 35-36).

complica una concepción neutra sobre el valor de las representaciones esquemáticas, tanto como el intento por naturalizar u objetivar inopinadamente sus valencias y asignaciones recurrentes en un contexto sociohistórico preciso. La inteligibilidad nacida a resultas de la tradición puede perpetuar una percepción-intelección “interesada” o incompleta que, a su vez, estaría en la base de una heurística especialmente apta para sostener estructuras inarmónicas de poder. La trama prototípica habría de ser considerada, desde esta aproximación, la materialización de unos vectores ideológicos adscritos a un ámbito cultural, social o político específico. De acuerdo con Carroll (2002: 343), el arte de masas supondría la manifestación evidente de estos procesos: interpelando a los perceptores-espectadores, las obras del arte de masas obligan a estos a “completar la ficción” a partir de lugares comunes y (pre-)juicios firmemente asentados en la tradición. A la luz de estos argumentos, las estructuras esquemáticas pasan a desempeñar una función que las propulsa más allá del ámbito (“seguro”) de las facultades mentales innatas, para proyectar una forma de pensamiento sobre lo social potencialmente favorecedora, o puesta al servicio, de intereses de poder concretos.

3.4. La (re-)politización del discurso fílmico: imaginarios fílmicos e imaginarios sociales desde la crítica de las ideologías.

Un régimen de visibilidad determinado se relaciona, de forma necesaria, con un régimen de verdad; o, en otras palabras, todo régimen de verdad demanda de la institución de una forma de visibilidad. Así concebida, la imagen cinematográfica se emplaza en la encrucijada de los discursos del poder, coadyuva en la implantación de una visión de lo político en cuanto mediación “interesada” del sujeto con su entorno humano y material. Esta adhesión de la imagen a lo político se halla ineludiblemente imbuida por antagonismos y centros potenciales de disputa. Según lo expresa Iglesias-Turrión: “En el cine, como espacio cultural específico que sirve de escenario de representación de las dinámicas políticas, se configuran imaginarios, se interpretan los conflictos y se forman consensos” (2013: 16). El cine norteamericano de ficción comercial de la primera década del siglo XXI evidencia este hecho referido por Iglesias-Turrión al exponer la re-emergencia de una conciencia en crisis. Como también añade Kellner: “The more explicitly political functions of Hollywood cinema generally emerge in times of social crisis” (1998: 359). Un cine, por tanto, sumergido en los dilemas políticos de su tiempo, tomando parte en la reconfiguración del cuerpo social

por el recurso a las “variaciones imaginativas” sobre un poderoso arsenal simbólico de motivos y figuras.

Frente al énfasis de las teorías post-, hiper- o ultra-modernas en la noción de unos imaginarios en los que las ideologías se hallan “en suspensión”, “flotantes” o “informuladas”, se antoja necesario promover una “re-politización” del imaginario. Esta repolitización sólo puede ser asumida si se supera la “fantasía” de un mundo pos-ideológico, sin ideologías imperiosas/imperiales, donde cada sistema ideológico sería replicado por su contrario en la armonía de un diálogo fluido y democrático de consensos múltiples. Sólo mediante el reconocimiento de procederes ideológicos encaminados a sustentar diversas formas de dominación es posible recuperar la teoría del imaginario social de un trascendentalismo vacío, sin anclajes con la historia. En este contexto se fundamenta la revisión y actualización del modelo de la crítica de las ideologías en el texto fílmico llevada a cabo en esta investigación.

3.4.1. La tradición crítica en los estudios fílmicos.

“Todo sistema semiológico es un sistema de valores...”

Roland Barthes, *S/Z*.

Para ejemplificar las formas y alcances de una crítica ideológica del cine, es necesario partir de las derivaciones del marxismo¹¹¹ en la crítica cultural del siglo XX. En un primer hito significativo, atendiendo a las reflexiones sobre el cinematógrafo elaboradas en el seno de la Escuela de Frankfurt¹¹²; más tarde, por la transmisión al terreno de la teoría y crítica cinematográficas, especialmente en mitad de la convulsión política de los tiempos del Mayo francés. En este contexto, el enfoque marxista, ya presente en algunas teorías lingüísticas y literarias desde mediados de siglo, confluye con otras ramas del pensamiento vigentes en el período, como el psicoanálisis o la semiótica estructuralistas. En esta intersección se conforma la que Currie (2012) denomina “visión ortodoxa”: un modelo de crítica dominado por el concepto

¹¹¹ En clave marxista “clásica”, Carl Freedman define la crítica ideológica con las siguientes palabras: “[T]he exposure of those networks of habit and belief that capitalist societies generate and that in turn help to sustain capitalism’s oppressive practices by inhibiting the development of socialist ideas and attitudes... it also includes the exposure of those illusions structurally intrinsic to the actual economic mechanisms of the capitalist mode of production” (2009: 72).

¹¹² Véase, por ejemplo, Horkheimer (2003) para una introducción al pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt.

althusseriano de ideología¹¹³. Tal y como recuerda Altman (2001: 51), esta “visión ortodoxa” de la crítica ideológica aplicada al cine se consolida en la producción intelectual de Jean-Louis Comolli (2002, 2010) y el resto de colaboradores de *Cahiers du Cinéma*; a ellos se suma J. L. Baudry y la revista *Cinéthique*, y también *Positif*; todas publicaciones del ámbito francés. El modelo crítico se extiende igualmente al mundo anglosajón a través de las británicas *Screen* y *New Left Review* y de las norteamericanas *Jump Cut* y *Camera Obscura*. A esta base se añaden, gradualmente, las aportaciones de las críticas feministas y poscoloniales integradas en la disciplina de los estudios culturales. Con ello, la crítica ideológica acaba convertida en un modelo analítico plenamente establecido durante la década de los 80 y, con intermitencias, hasta la actualidad.

En un giro (crítico) a los modelos de vinculación entre las teorías del imaginario y del cine expuestas en el primer apartado de este capítulo, es posible proporcionar las lecturas por las cuales, lo que allí permanecía sólo vagamente formulado en términos ideológicos (o era directamente des-ideologizado) es reinterpretado en su dimensión política.

En lo concerniente al imaginario cinematográfico como neo-mitología: a una interpretación aséptica, imparcial o laudatoria de la estrella, se contrapone la crítica de la “pornografía sagrada del viejo *star system*” (Daney, 2004: 81). Se desvela el encantamiento, se revela su naturaleza mixtificadora, reinterpretada en términos de la institución del *cine-mercancia* de Hollywood (Caro-Almela, 2006: 47-59)¹¹⁴. Con anterioridad, el elitismo determinista que se desprende de los pensadores de la Escuela de Frankfurt ya había caracterizado el cine de Hollywood en los términos de una maquinaria ideológico-capitalista dedicada a la producción en masa de obras artísticas en formato de consumo. Así, Walter Benjamin caracteriza a la “estrella” como “construcción simbólica del capital” cuando afirma:

A la contracción del aura, el cine corresponde con una construcción artificial de la ‘personality’ fuera de los estudios. El culto de las estrellas, promovido por el capital invertido en el cine, conserva aquella magia de la personalidad que ya

¹¹³ A este respecto, véase también Carroll (1996: 276-278).

¹¹⁴ En relación con este concepto, véase especialmente Miller, Govil, McMurria & Maxwell (2005) para una visión de la industria Hollywoodense desde la economía política del cine.

hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil. (2003: 73-74)

Se trata este del territorio de la *cinemarca*, prueba de la complicidad inveterada entre cine y sistema capitalista, o lo que Comolli denomina “santa alianza del capital y el espectáculo” (2010: 91). Si bien este nexo es teorizado en términos no marcadamente problemáticos por Lipovetsky y Serroy (2009), autores como Caro-Almela (2006) lo exploran en su “oculta significación política” (Benjamin, 2003: 58). Inspirado precisamente por el pensamiento benjaminiano, Caro-Almela relaciona el proceso de institución del imaginario capitalista a través del cine y de la publicidad¹¹⁵ con la expansión de una “mirada fascinada”. Los orígenes de dicha mirada se emplazan, según sostiene el investigador español, en un régimen de visibilidad naciente derivado de los descubrimientos y avances técnicos de la modernidad (la fotografía y los diferentes dispositivos ópticos para la proyección de imágenes en movimiento), y de algunas de sus prácticas materiales y simbólicas (la nueva arquitectura de hierro y cristal con fuertes connotaciones de poder y progreso, los parques de atracciones, el mundo de la moda...). Así, el cine mercantilizado de Hollywood puede ser definido como: “*la realización ficticia en términos de “realidad” de un modo de vida presidido por la presencia encadenada de otras tantas marcas imaginarias*” (2006: 64). Esta actividad conjunta de cine y publicidad propicia la colonización del imaginario individual por el imaginario capitalista, que instituye desde la “ficción” unos principios de realidad, verosimilitud, y que vacía de significado la existencia.

Pinto también alude a la obra de Benjamin, conectándola con el concepto marxiano del “fetichismo de la mercancía”, para señalar el valor representacional “espeso” de la imagen convertida en “mercancía en exhibición”:

El desplazamiento referencial de las imágenes puestas en circulación, abre perspectivas para su análisis en contradicción y tensión permanente con el presente. Se trataría de pensar, entonces, no sólo a la producción de imágenes como reflejos (realismo), o alucinaciones sin referente (espectáculo), si no en el modo en que ellas se relacionan con los “modos globales de existencia” y los

¹¹⁵ Para este autor, el cine de Hollywood es el “*contexto* al servicio de una institucionalización social destinada al consumidor-fuerza mercancía y cuyo *texto* es la publicidad” (2006: 58).

“cambios en la percepción”, en definitiva, insertas en sus condiciones de producción. (Pinto, s. f.: párr. 13)

Se hace necesario, entonces, un modelo de análisis con fijación tanto en el nivel de la producción (la historia material) como en el de la superestructura. Tales principios, singularizados en la perspectiva del “materialismo cultural”, encuentran un precedente significativo en las dos obras de Benjamin referidas, las cuales, en opinión de Pinto, “anuncian un modo de aproximación al análisis de la cultura no reduccionista, transversal, e incluso con el mayor pesimismo al respecto del capitalismo, atento a las potencialidades de su producción simbólica” (s. f.: párr. 13).

En lo que concierne a la segunda articulación de la neo-mitología cinematográfica mencionada en el apartado primero de este capítulo, el ya citado Altman contrapone a la aproximación ritual, una *aproximación ideológica* a los géneros cinematográficos:

Para los críticos rituales, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones *imaginarias* a problemas reales de la sociedad; los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones *ilusorias*, que en todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria. También aquí tienen una importancia y un papel sustancial los géneros, puesto que a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura. (2000: 51)

La crítica de los mecanismos de reproducción de la obra artística se concentra, en este caso, en la forma estandarizada del producto fílmico: los géneros y formatos narrativos de la cultura popular se basan en la repetición, la cual detenta la función de justificar el *status quo* del orden capitalista. En esta misma línea, autores como McCabe (citado en Deleyto, 2003), Mulvey (1999) o Cawelti (1976), abordan desde perspectivas contrastadas, este mismo hecho. El modelo narrativo y formal del sistema de géneros hollywoodense expresa un carácter formulaico que, a efectos del impacto textual, construye a un receptor reactivo a la innovación que busca en el texto la culminación del placer de lo reiterativo. Así, según nos recuerda Deleyto:

[Para Colin McCabe] el texto realista clásico está estructurado de acuerdo con una jerarquía de discursos y el discurso mayoritario es un discurso transparente

que transmite la ideología dominante y que no distingue entre el acto de enunciación y el enunciado, negando su propio estatus como representación y rechazando cualquier tipo de interpretación. (2003: 26)

La tesis de la ideología dominante condiciona, asimismo, la propia focalización, la mirada del ojo cinematográfico que, de acuerdo con el argumento clásico de Laura Mulvey (1999), refleja el dominio pleno de la mirada masculina en el espectro representacional de la cultura occidental. Consecuencia del mismo es la fetichización de lo femenino, su conversión en una identidad pasiva y objeto de deleite visual en las sociedades patriarcales. El cine clásico, bajo esta perspectiva, sería de nuevo el terreno de la continuada sumisión simbólica de lo femenino ante el omnímodo orden patriarcal.

En un nuevo giro respecto al contenido de la relación cine-imaginario presentada en el primer apartado, también desde el campo de la teoría psicoanalítica se han propuesto sinergias con la crítica ideológica (tal es el caso en la obra de autores como el ya citado Metz, Baudry, Bellour, Žižek, Kuntzel o McCabe)¹¹⁶. J. L. Baudry (1999a, 1999b) describe el prototipo de *aparato o dispositivo cinematográfico*, que incluye los mecanismos de registro y reproducción (cámara y proyector) y al espectador genérico, no individualizado. Por sus propios descriptores internos, el aparato cinematográfico presenta un mundo reificado, recargado de trascendencia al alimentar mediante el recurso a la ilusión de la perspectiva del *Quattrocento* un mecanismo de re-creación de la identidad¹¹⁷. Con ello, el espectador deviene “sujeto trascendental”, como ya indicara

¹¹⁶ Un ejemplo del uso del utillaje metodológico del psicoanálisis con un valor social y político subyace a la *crítica sintomática* (nacida en los años 1940). Este paradigma crítico focaliza su interés en la conexión explícita entre una ideología y un recurso a la forma: “la interpretación sintomática en los estudios cinematográficos ha preferido demostrar el modo en que el material reprimido tiene orígenes y consecuencias sociales. Una película analizable desde un punto de vista «objetivo» que oculta algo significativo sobre la cultura que la produce o consume” (Bordwell, 1995: 91). La búsqueda del “significado reprimido”, base de la interpretación cinematográfica junto a los significados implícitos (1995: 59-60), estuvo motivada, en aquel estadio inicial, por el intento de racionalizar en su dimensión socio-cultural las causas de los totalitarismos, considerados locuras colectivas (Bordwell, 1995: 93).

¹¹⁷ Alonso-García describe así la carga ideológica de la denominada “perspectiva artificialis”:

- (1) Toda imagen-cuadro *materializa* una operación de RECORTE del individuo sobre un SEGMENTO del mundo real (la materia-espacio-tiempo), ya sea desde el *único ojo inmóvil* de la pintura o desde el *único ojo variable* del cine.
- (2) Toda imagen-cuadro *formaliza* tanto el ENCUADRE desde el que observa como la ESCENA que se observa. El resultado es, necesariamente, una *imagen doblemente subjetiva*: por el sujeto que ve y por el objeto visto.
- (3) Toda imagen cuadro *imaginariza* –hace o convierte en parte de la imagen– tanto al individuo observador (en tanto sujeto o punto de vista) como el mundo observado (en tanto realidad o faceta vista). (2010: 122)

Metz. El espectador se sitúa en el centro mismo de esa ilusión figurativa, el objetivo de la cámara deviene cristalización del anhelo de omnipotencia humano, y, en consecuencia, el espacio del fuera de campo se manifiesta no sólo como solución técnica, sino como reflejo de una moralidad o de un marco de pensamiento.

La referencia al aparato o dispositivo es también traída a colación por Rubén Dittus (2012), quien vincula su formulación en la teoría del poder de Foucault, Agamben, Deleuze o Lyotard con su aplicación en el campo de la teoría fílmica de raíz semiótica de los años 1970 (citando, entre otros, al propio Baudry o a Christian Metz). De la experiencia cinematográfica compleja significada por el concepto de dispositivo da cuenta Dittus de la siguiente manera:

El dispositivo en el cine es, entonces, aquel mecanismo de control que mantiene unidos el régimen de composición (valor estético, montaje, relato) y el régimen de recepción. Lejos de poder reducirse a un agenciamiento técnico, el dispositivo es un sistema complejo donde se determina, según las modalidades espacio-temporales y las condiciones de la experiencia particular, las posibles relaciones entre el espectador, la máquina, la imagen y el entorno. (2012: 39)

Esta dinámica de la experiencia (mitad producto de la técnica, mitad observancia y trance espectadorial), Barthes (2009: 407-412) la califica en términos de *hipnosis cinematográfica*: trampa tendida por la imagen, invitación a aceptar la “dualidad misma del imaginario”:

Lo real ... no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan sólo la imagen (lo imaginario) está *próxima*... es real (es capaz de producir el tintineo de la verdad). ¿Acaso en el fondo la imagen no tiene, por derecho propio, todos los caracteres de *lo ideológico*? (2009: 411)

El apego fascinado por la sucesión de imágenes (el imaginario cinematográfico) desencadena un proceso de identificación narcisista: el sujeto-espectador, incapaz de resistirse o de llevar al límite una mirada distanciada sobre el imaginario que se despliega ante sus ojos, acaba seducido por la verosimilitud engañosa de lo observado. Pero lo que allí acontece –enmascarado por la riqueza perceptiva del “efecto de realidad” inherente a la técnica fotográfica– no es más que la esencia misma de la

ideología, pues, según afirma Barthes: “lo ideológico, en el fondo, sería lo imaginario de una época, el cine de una sociedad” (2009: 411).

Para concluir con un tercer giro (contra)-teórico desde la crítica de las ideologías, pueden aducirse las perspectivas críticas que, en el marco de las teorías antifundacionalistas, identifican la creación de nuevas cartografías, materiales y simbólicas, en el *sistema-mundo*: el del colapso de las dialécticas simplistas sobre el centro y las llamadas periferias. Así, autores como Jameson (1995, 2002), Shapiro (2009) o Shohat & Stam (2002) revitalizan, en el contexto de la posmodernidad, modelos de crítica ideológica “vigorizada” centrados en el “desmontaje” de los imaginarios neo-imperialistas de la política global del presente. En estos autores, la lectura política del texto fílmico ya se dirige más allá de la *crítica de la representación* en cuanto estereotipo racial, étnico, sexual, de género, clase o edad (las *políticas de la identidad*), las cual se había convertido ya en moneda común por obra y efecto de los estudios culturales desde la década de los 1980. Por el contrario, la crítica ideológica en este grupo de investigadores se amplifica, y se conmina a manifestar los procedimientos simbólicos a través de los cuales se ejerce ese otro tipo de dominación, la del *poder blando* (*soft power*) formulado por Joseph Nye¹¹⁸. Los medios de este poder persuasivo, según los casos, se contraponen o complementan a las técnicas coercitivas del *poder duro* (ejercido por la fuerza militar y la explotación económica). Ambos poderes contribuyen, en cualquier caso, a un mismo estado de dominación y sumisión en la relación dialéctica con ese “Otro” nacional en el escenario de la globalización.

En el ámbito de este debate, Jameson se vale de la centralidad del concepto de *inconsciente político* para implementar un modelo de crítica cultural. En una primera fase lo aplica a la literatura del tránsito entre finales del siglo XIX y principios del XX (Jameson, 2002), y, más tarde, lo amplía para incluir las nuevas “cartografías cognitivas” del *inconsciente geopolítico* de la posmodernidad. Jameson define dicho inconsciente como “uno de los referentes o niveles alegóricos fundamentales de todo pensamiento histórico abstracto significativo” de la actualidad (1995: 24). En cuanto manifestaciones del inconsciente geopolítico, la función de las “figuraciones narrativas” reside en “intentar una solución fantástica a todas las ansiedades que se apresuran a llenar nuestro vacío actual” (1995: 24).

¹¹⁸ A este respecto, véase Noya (2005).

El filósofo político Shapiro (2009), influido por las teorías del poder de Foucault y por el pensamiento sobre el cine de Deleuze o Rancière, encara igualmente el estudio de esta nueva *estética geopolítica*. El cine, en la lectura de Shapiro, conglomerar las representaciones más evidentes de los actuales imaginarios geopolíticos. Es por ello que el texto fílmico se convierta en el lugar de confrontación de los discursos hegemónicos y contra-hegemónicos (las *heterotopias cinematográficas*) del actual sistema mundial. La crítica del eurocentrismo y del *imaginario imperial* es, asimismo, el objetivo explícito de la lectura llevada a cabo por Shohat & Stam (2002) de toda una larga tradición de ficciones cinematográficas occidentales, principalmente norteamericanas. Estos autores advierten de la fuerte conjunción de cine e imperialismo desde la génesis misma del cinematógrafo. En este cine del *Modo de Representación Primitivo* (MRP) (Burch: 1991, 1998), o cine de los orígenes, ya se “combinaba narrativa y espectáculo para contar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador” (Shohat & Stam, 2002: 126). De ahí que el análisis textual de los filmes se detenga en desentrañar las dinámicas de institución del aludido “poder blando” en relación con una sucesión de cronotopos¹¹⁹ o imaginarios recurrentes (del mito de la Frontera al imaginario exótico sobre la identidad del Otro oriental)¹²⁰.

Asimismo, Valantin (2008), en una propuesta a caballo entre los estudios estratégicos y los estudios fílmicos, remite a un *cine de seguridad nacional* para subsumir los discursos oficiales de la estrategia de los sucesivos gobiernos de Estados Unidos. La función de este cine se simplificaría, a groso modo, en la creación de amenazas y en la puesta en escena de la solución a las mismas. La configuración de los actores de esta amenaza, así como sus mecanismos de resolución, estarían sujetos a las determinaciones contextuales de la estrategia del momento. Este debate estratégico en el seno de los aparatos de gobierno de Estados Unidos se alía con la industria cinematográfica con el propósito de aprovechar la peculiar prestancia del medio a la hora de “objetivizar” los motivos de la realidad (2008: 53).

¹¹⁹ “El cronotopo cinematográfico es literal, se plasma de manera concreta en la pantalla y se despliega en un tiempo literal de veinticuatro fotogramas por segundo. En este sentido, el cine puede movilizar el deseo de manera más eficiente para que responda a los conceptos nacionalizados e imperializados de tiempo, argumento e historia”. (2002: 118-119)

¹²⁰ Véase también Prince (1992) para una revisión del imaginario político imperialista norteamericano durante la era Reagan.

Para terminar el repaso de los principales modelos de la crítica ideológica en relación con las teorías del imaginario cinematográfico, debe referirse aquel que de forma más radical sintetiza la preocupación por la ideología del texto-cine que ya expresaran, o siguen expresando, los acercamientos al imaginario desde la perspectiva de la historia y la sociología. Dicho modelo se presta, además, a quedar vinculado o a complementar transversalmente cualquier lectura ideológica del filme. Pergeñada en el clima revolucionario del mayo del 68, la tipología fílmica de Comolli & Narboni, parte de una máxima inexcusable: “*todo film es político*, en la medida en que está determinado por la ideología que lo engendra” (2008: 78). El objeto-filme establece una relación dialéctica con los contenidos ideológicos que vertebran la realidad social, pues es en sí mismo un “sistema ideológico de representación” (2008: 81), atrapado en la red tejida por la concepción marxista de la ideología como “falsa conciencia”. La función de la crítica, por consiguiente, ya no puede asentarse en lo especulativo, ni siquiera en lo sintomático, pues es su cometido “intentar la elaboración y aplicación de una teoría crítica del cine, un modo específico de aprehensión de objetos rigurosamente determinados, según el método del materialismo dialéctico” (2008: 82). Siguiendo los principios de la teoría crítica, se reconoce en la actividad investigadora la necesidad de un cambio, un modelo de subversión, tendente a la emancipación humana. El crítico ha de establecer distancia con el texto e indagar en qué medida se resuelve la tensión entre los parámetros configurativos del significante (forma estética) frente al significado (contenido temático).

3.4.2. Hacia un modelo hermenéutico-cognitivo de crítica de las ideologías en el texto fílmico.

El encaje de los formulados cognitivos en un modelo de crítica de las ideologías aplicable a los textos cinematográficos se presenta aún como una empresa sugerida, pero inacabada. Si al extenderse hacia las manifestaciones de la cultura popular, la tradición que se inaugura con la crítica de la economía política marxiana se focaliza en objetos empíricos definidos —el capital y sus formas sensibles (teoría crítica), el aparato cinematográfico (psicoanálisis, feminismo y semiótica) y/o las políticas de la representación (estudios culturales)—, el paradigma cognitivo de los estudios fílmicos entabla una relación ambivalente con el fenómeno ideológico. De un lado, el privilegio exclusivo de los mecanismos perceptivos y cognitivos que posibilitan la construcción

del filme-texto conlleva, en propuestas como la de Bordwell, una desatención casi completa de los condicionamientos sociales y políticos del cine. Lo mismo ha de aducirse respecto a las *teorías evolutivas del cine* que, con base en la psicología evolutiva y la neurociencia, pretenden desplazar los marcos interpretativos de las humanidades para insertar el estudio del fenómeno fílmico en los patrones analíticos de las ciencias naturales¹²¹. Este énfasis exclusivo en los procesos psicofisiológicos de la recepción de películas se inserta en el proyecto de reinstauración de una ciencia despolitizada y objetiva (Stam, 2012: 281).

Por otro lado, la problemática ideológica se reconduce, en algunas de las tesis de los cognitivistas (Bruun-Vaage, 2014; Carroll, 1996, 2002, 2003; Plantinga, 2014; Rodríguez, 2003; M. Smith, 1995), hacia criterios morales¹²², donde los “excesos” de las teorías cinematográficas “continentales”¹²³ de las décadas de los sesenta y los setenta se contrarrestan mediante el recurso a categorías pretendidamente universales, no deterministas. Este posicionamiento trasluce, en suma, el desequilibrio habitual entre factores mentales (cognitivos) y experienciales (fenomenológicos) sobre el que se han elaborado la mayoría de las críticas al enfoque racionalista-naturalista del cognitivismo y de la filosofía analítica, su “aliado natural” (Currie, 2012: 225).

La formulación más estructurada de una crítica de las ideologías dentro del paradigma cognitivo de los estudios fílmicos se debe a Carroll. El autor comparte con otros cognitivistas una concepción de la ideología enmarcada en un debate, más extenso, acerca de la moralidad; de ello se desprende que las inquietudes sociopolíticas deban anexarse a un sentido primario de justicia (Carroll, 2002: 302). Para Carroll, la crítica ideológica¹²⁴ sólo es posible cuando se parte de una concepción peyorativa de la

¹²¹ Véase Turvey (2014) para un estado de la cuestión sobre las propuestas de los autores de esta tendencia en el ámbito de la teoría cognitiva de los medios.

¹²² Ramírez (2003: 279) se refiere a la crítica ideológica como *práctica moral* destinada a exponer los condicionamientos sociales y políticos que sustentan las relaciones de dominación. La crítica de los vectores ideológicos de las películas debe proyectarse sobre un orden moral que delimita la pertinencia o “indeseabilidad” de los mismos. Según este autor, la crítica de las ideologías debe insertarse en un proyecto de rehabilitación del componente racional frente a los factores meramente emotivos derivados de los sistemas de creencias (2003: 270).

¹²³ Allen & Smith (2003b) usan el calificativo *ateísmo epistémico* para reprobar el relativismo explícito de los paradigmas filosóficos críticos (Derrida, Foucault, Deleuze, etc.) que inspiran los estudios fílmicos europeos de estas décadas.

¹²⁴ Han de distinguirse dos propuestas de crítica de las ideologías en este autor: a) la basada en la lógica proposicional y los criterios morales, y b) la enfocada en los *escenarios paradigmáticos* y la respuesta emocional del espectador. Es la segunda de estas formulaciones (Carroll, 1996: 268-272) la más vinculante para los propósitos de esta investigación.

ideología. Si se parte de conceptos amplios –ideología como “cultura simbólica” o “sistema de valores” según interpretaciones como la de Clifford Geertz (1996: 171-202)–, la crítica ideológica queda desvirtuada, y entra en un bucle de naturaleza semiótica en la que ya es prácticamente indistinguible del objeto de su crítica. Carroll aboga por abandonar la formulación marxista (la dialéctica de clases) para “asociar la ideología con toda forma de opresión social o dominación, ya sea una expresión o aplicación de un interés de una *clase dominante* o no” (2002: 312). A esto, Carroll añade que resulta más útil vincular la función ideológica (reformulada como *implicación*) a proposiciones, conceptos y esquemas categoriales concretos y no a grandes sistemas de dominación (el capitalismo o el patriarcado, por ejemplo). Se opta, entonces, por una noción más realista, modesta y circunscrita de la ideología que la asocia con la falsedad o lo “epistemológicamente defectuoso” (2002: 312-315), y cuyas trazas en el texto han de ser analizadas siguiendo una lógica proposicional.

Aunque la corriente cognitiva nace, en gran parte, como reacción contra el énfasis en lo pulsional del psicoanálisis, se percibe, según advierte Stam (2012: 281-282), el riesgo de un similar *reduccionismo epistemológico* en ambos modelos¹²⁵. En su estricta inflexión en el ámbito de la teoría fílmica, la intención del cognitivismo de confinar las estrategias de *comprensión* de los textos al desempeño de automatismos adscritos al dispositivo biológico-neuronal humano, o a un sistema limitado de inferencias lógico-lingüísticas, excluye, o margina, la posibilidad de la *interpretación*; esto es, de la reinscripción de un sustrato histórico indisociable de los fundamentos evolutivos propios de la especie. Se antoja necesario, por tanto, proporcionar un “suplemento interpretativo” a la eficacia del aparato teórico-analítico del cognitivismo. Ello supone la pre-condición para cualquier acercamiento en el que la variable de la historia (la “urgencia del acontecimiento”) permita aún abrir el texto cinematográfico a la exploración fructífera del mundo socio-histórico. Este propósito puede singularizarse en la interpenetración entre un estadio de comprensión, entendido como procesamiento perceptivo-cognitivo, y un estadio de *apropiación* (el *aneignung* hermenéutico), mediante el cual el perceptor-espectador se “comprende” ante la obra-texto (Ricoeur, 2002: 108). La sinergia de ambas perspectivas se halla ya implícita en la teoría de

¹²⁵ Así recoge esta idea el propio Stam: “*La teoría cognitiva*, al centrarse en procesos mentales, debe *trabajar en complementariedad con métodos de mayor orientación social o histórica* [cursivas añadidas]; de no hacerlo así, corre el riesgo de su propia forma de encarcelamiento, es decir, de trasladar complejos procesos históricos a la prisión perceptiva monádica de la psique individual” (2012: 282).

mundos posibles de Bruner, con lo que se trataría de proporcionar un aparato teórico-metodológico en el que la construcción del texto y la re-construcción del mundo (a partir de las indicaciones del texto) no constituyan fases irreconciliables de un mismo trayecto interpretativo. Sólo de esta forma, se hace posible complementar y superar el reduccionismo (la aplicabilidad “regional” o localizada) del paradigma cognitivo¹²⁶.

La crítica de Gunning (1999) a Bordwell apunta a uno de los presupuestos sobre los que cimentar este marco interpretativo sintético. La rectificación al modelo inferencial según Gunning se sustenta en un doble aspecto: 1) la concepción del texto fílmico en cuanto *objeto intencional* que interpela al perceptor-espectador, en lugar de como simple objeto a partir del cual activar una serie de protocolos mentales complejos; y 2) la noción de un espectador inquirido y con-movido por el texto, frente a la entidad hipotética de Bordwell. Incluso rechazando las resonancias trascendentalistas (husserlianas) del término, la *intencionalidad* ha de ser aquí interpretada como la ocasión de recuperar los factores de producción social del conocimiento, necesariamente inscritos en la textualidad del filme. A su vez, la noción de *interpelación* adherida a la variación imaginativa sobre la identidad del sujeto a través del texto debe conjugarse en términos más extensivos que los del determinismo económico-infraestructural althusseriano. El factor diferencial reside, de nuevo, en la función o potencialidad del imaginario radical para elaborar significaciones sociales liberadas de la constricción de los sistemas instituidos (ya se trate de estructuras económicas o de entramados político-institucionales).

El texto (fílmico) debe concebirse como el seno de esta productividad en la que las significaciones instituidas –y, por ello, adscritas o adscribibles a instancias de poder– se enfrentan a la posibilidad de ser reemplazadas por la emergencia de un nuevo imaginario. La re-creación de este proceso toma como epicentro no sólo la aptitud del

¹²⁶ Currie (2012: 225-227) indica la aparente incompatibilidad entre el cognitismo y el enfoque crítico de la “visión ortodoxa”. En un primer momento, ambos constituyen “programas rivales”, al insistir el cognitismo en las prácticas científicas de la observación y la experimentación (2012: 226) frente a la intención política, polémica y, en algunos casos, dogmática de la perspectiva crítica. Nannicelli & Taberham (2014b: 15-18) apuntan, sin embargo, que los paradigmas empíricos basados en la verificación de hipótesis suponen aún una parte significativamente reducida de los modelos cognitivos aplicados a los estudios fílmicos. Por el contrario, abundan los métodos analíticos sustentados en modelos lógico-lingüísticos y fenomenológicos, en los que la exploración conceptual y el trabajo sobre *pruebas de la experiencia* (*experiential evidence*) sustituyen a las técnicas propias de las ciencias naturales (2014b: 16-17). Esta segunda vía re-abre la posibilidad de instituir un modelo de crítica de las ideologías con base en algunos fundamentos de la ciencia cognitiva y en estrecha relación con la labor interpretativa de la hermenéutica.

sistema perceptivo-cognitivo humano, sino la disponibilidad de una conciencia imaginante que se escruta a sí misma *ante y por el texto*. Con ello, es posible anticipar el giro en el modelo de crítica de las ideologías planteado en esta investigación: si, como ya se ha apuntado, la primera teoría crítica se concentraba en la base productiva; la semiótica estructuralista, el psicoanálisis y el feminismo en el aparato cinematográfico; y los estudios culturales en (las políticas de) la representación, la propuesta aquí elaborada apunta indefectiblemente a un modelo centrado en la recepción¹²⁷.

El fundamento de este proyecto crítico se encuentra en la rehabilitación del espectador como agente activo confrontado a la “ilusión del sujeto” y la “identidad unificada”: esto es, a las eventuales determinaciones que sobre la conciencia ejercen instancias y mecanismos de poder. El delineamiento de la individualidad en términos de interesada trascendencia (la del *sujeto reificado*) demanda de la reinstauración de un componente interpretativo; sólo de esta manera, se hace posible complementar la aséptica concepción cognitivista del perceptor-espectador en cuanto centro de construcción del texto. La gran aportación de las teorías fílmicas cognitivas reside en haber presentado el texto fílmico como *elaboración*: un proceso en el que la inmanencia del texto queda supeditada a la activación y desempeño de las facultades perceptivas y cognitivas del sujeto. Sin embargo, al aspirar el cognitivismo a un paradigma científico homeostático e imperturbable a la contingencia histórica, el texto fílmico queda reducido a significar un *proceso sin perspectiva*. Por el contrario, el filme incita al espectador, le reclama una respuesta que no debe limitarse a la construcción de un artefacto cognitivo arrancado de la singularidad de la historia, o que entienda esta más allá de una referencia limitada a la evolución biológica humana. En este contexto, la noción del *compromiso espectral* necesita ser actualizada y reincorporada para señalar la eficacia social de las representaciones cinematográficas en contraste con el propósito cientifista reductor de una parte de la teoría fílmica cognitiva.

El lugar preferente de manifestación de esta negociación texto-sujeto lo ocupa, en este trabajo, el filme narrativo de ficción. Un texto fílmico que, traspasando el ímpetu

¹²⁷ En esta línea, Aumont & Marie afirman que: “un análisis que intente analizar ideológicamente un film debe interrogarse, quizá más que cualquier otro, sobre la *recepción* de ese film: los efectos, conscientes o inconscientes, producidos por un film determinado; los malentendidos que suscita, y las polémicas, forman también parte de la lectura” (1990: 288).

formalista del modelo inferencial, se concibe, además, como proyección de un mundo (Ricoeur) o mundo posible (Goodman, Bruner, Herman): la ocasión para el establecimiento de una comunicación en la que se patentan la “fusión de horizontes” (Gadamer) entre las conciencias del espectador y los sentidos del texto. Gunning señala este irremediable acto de apertura del texto aludiendo indirectamente a lo que Iser denominó “espacios de indeterminación”: “The intention behind a narrative as an intentional object may remain unspecified, its very vagueness drawing a response from the reader or spectator” (Gunning, 1999: 472). Por medio de esta indeterminación interpretativa (Currie, 2012), el texto proporciona una oportunidad para re-situar el marco de asunciones e inferencias que en sí mismo se origina, hasta reconducirlo, desde el ámbito de la construcción perceptivo-cognitiva de la representación fílmica, hacia una auténtica exploración imaginativa sobre la identidad y hacia la crítica de lo real¹²⁸.

Es en ese nivel de la autocomprensión del sujeto donde penetra el efecto ideológico; a través de las estrategias narrativas y las soluciones estilísticas, el filme “posiciona estratégicamente” al perceptor-espectador (Stam, 2012). Sin necesidad de sucumbir a la sobredeterminación de la teoría althusseriana de la ideología, ha de admitirse, no obstante, que las narrativas cinematográficas predisponen e interpelan a los perceptores-espectadores desde una racionalidad con un específico “asiento en el mundo”. De ahí se deriva que la comprensión del texto se convierta en una tarea de simultánea apropiación y desapropiación (Ricoeur, 2002: 110), única vía de prevención (la de una “hermenéutica de la sospecha”) contra los falseamientos y trampas epistémicas de las ideologías de la dominación. Según lo expone el propio Ricoeur: “la crítica de las ideologías es el rodeo necesario que debe hacer la autocomprensión, para que pueda formarse por la cosa del texto y no por los prejuicios del lector” (2002: 110).

El texto narrativo cinematográfico se constituye en un núcleo de re-negociación de perspectivas y condicionamientos socio-políticos. Aunque permanezca ausente de su perspectiva cognitivo-formalista, Bordwell advierte ya esta posibilidad cuando menciona la esquematización del componente ideológico en el interior del texto fílmico:

Los estudios de la ideología en el cine pueden reconocer provechosamente que a través de los esquemas los miembros de la sociedad establecen unas

¹²⁸ Este suplemento hermenéutico crítico-interpretativo ha de ser entendido también como un intento por destituir el prejuicio del cognitismo a los “significados profundos” (Currie, 2012; Stam, 2012).

construcciones ideológicas con respecto a la misma, y que los modos narrativos son mediaciones importantes entre la ideología y sus manifestaciones en las obras de arte... Si el análisis ideológico desea evitar generalizaciones vanas, debe tener en cuenta las formas concretas en que los procesos narrativos funcionan en la representación fílmica. (1996: 335-336)

En esta última apreciación de Bordwell, la dinámica perceptivo-procesual se presenta en correlación con el conocimiento acumulado y valorizado en/por los esquemas que componen la narración. Siguiendo los principios rectores del modelo inferencial bordwelliano, el desvelamiento de la ideología del texto operaría, entonces, en el producto combinado de las decisiones narrativas y estilísticas. Carroll (2002: 304-305), por el contrario, argumenta que el epicentro de lo ideológico en el texto de ficción de masas debe buscarse en el contenido, y no en su envoltorio retórico. La valencias ideológicas del texto se desvelan, de acuerdo con este posicionamiento, por las suposiciones que el filme invita a realizar. Las mismas entroncan con una forma de inteligibilidad (o heurística) basada en generalizaciones y distorsiones que inducen al perceptor-espectador a realizar juicios erróneos sobre su propia identidad.

El modelo de crítica de la ideología aquí adoptado se formula, sin embargo, en la triangulación entre contenido, forma y emoción¹²⁹ en el seno del texto fílmico. Esta particular constelación de elementos analíticos permite relacionar el compromiso espectral con la tradicional problemática sobre el *punto de vista* o *focalización* en la narrativa cinematográfica (Aumont & Marie, 1990: 150-165; Casetti, 1996; Gaudreault & Jost, 1995: 137-155). Partiendo de los postulados de la teoría literaria de Genette, el concepto de focalización transmuta en los procesos de *identificación* de la teoría psicanalítica del cine de Metz, Baudry, Mulvey y Heath (véase Aumont et al., 1996: 247-290), entre otros (Stam, 2012: 281). A su vez, dentro del paradigma cognitivo, la teorización acerca de una perspectiva situada sobre la diégesis y sus prototipos protagónicos retoma o recicla conceptualizaciones del campo de la estética, la psicología y de la teoría del arte para elaborar nociones como *compromiso* (*engagement*) (M. Smith: 1995, 2003), *simulación* o *proyección imaginativa* (Currie,

¹²⁹ En un marco cognitivo, la emoción es mayoritariamente analizada como un estado intencional o tendencia a la acción (Carroll, 1996: 131; Plantinga, 2014; G. M. Smith, 1999, 2003; Tan, 2014). La emoción ha de ser discriminada, igualmente, de la noción de *humor* o *disposición del ánimo* (*mood*): mientras la emoción se fija en objetos concretos y actúa de manera selectiva y valorativa, el humor es más difuso e inclusivo.

1990, 1995, 2012; Currie & Ravenscroft, 2002) o *imaginación (a)central* (Wollheim, 1974, 1984; Giovannelli, 2008). Con sus ineludibles matices de significado, todas ellas apelan a la implicación o inversión afectiva del perceptor-espectador en el mundo de la historia. Con este hecho –y con especial incidencia a partir de las formulaciones de M. Smith– se rompe la separación que el modelo inferencial de Bordwell establece entre emoción y cognición, inaugurando así una fase de indagación en el ámbito de las teorías fílmicas cognitivas en la que el sujeto alcanza una verdadera condición de agente (Stam, 2012: 282). Es sobre este giro significativo de la atención hacia un “cognitivismo caliente” (Nannicelli & Taberham, 2014b: 5) –el enfocado en los procesos mentales guiados por los afectos– que se refuerza el ensamblaje entre los principios mentalistas de la construcción de la representación cinematográfica con la perspectiva interpretativa de las hermenéuticas críticas. Para ello, se requiere reformular, o parafrasear, la función del perceptor-espectador en términos de *participación*.

Según recoge Giovannelli (2008), el debate sobre la participación o compromiso espectadorial ante las narrativas da lugar a dos tendencias en el interior de la teoría cognitiva: por un lado, la *onlooker view* (“perspectiva del observador”) ¹³⁰, ejemplificada en la obra de Carroll (1987, 1990, 2002), y basada en un marco afectivo de simpatía distanciada (*from without*) respecto a los acontecimientos y actores del mundo de la historia; por otro, la *participant view* (“perspectiva participante”) (Currie, Giovannelli, M. Smith) en la que se enfatizan los procesos de identificación y empatía con los que el espectador confronta dicho mundo. Ambos posicionamientos presentan soluciones contrastadas para la “paradoja de la ficción”, entendiéndose esta como la predisposición del espectador a proporcionar una respuesta emocional ante un objeto, fenómeno o mundo “inexistente” o no “concurrente” (Allen, 2003; Turvey, 2003: 431). Dentro de la primera tendencia, se privilegia un modelo mentalista radicado en la facultad del pensamiento, en el que la empatía se conjuga como “inferencia emocional” (Giovannelli, 2008: 14). De acuerdo con este principio, el perceptor-espectador está capacitado para albergar emociones y afectos hacia elementos o sujetos ficcionales que sólo contempla en forma de “pensamientos objetivos”. La objetividad deriva del hecho de que el espectador sea capaz de atribuir a los sujetos de la historia estados emocionales que no requieren de una excesiva inversión afectiva por su parte. De tal

¹³⁰ Tan (2014) menciona también una “acción distanciada” (*detached action*).

forma, se desencadena un proceso mental en el que el pensamiento desempeña una función reguladora con respecto al compromiso emocional. Ello se encuentra en la base de la *teoría del pensamiento (Thought Theory)* que Carroll (1987, 1990) aplica en su estudio del terror en el arte (*art-horror*).

Por el contrario, la *participant view* pone el énfasis en el papel de la imaginación para promover una dinámica de mayor implicación/compromiso emocional con las figuras del mundo de la historia. Frente a la calculada propensión afectiva de la teorización de Carroll, la *participant view* ofrece la posibilidad de enriquecer la interpretación y la apreciación (Giovannelli, 2008; Walton, 1993) de los textos por medio de una inmersión más profunda en los mecanismos del mundo de la historia. Así, se propone una doble participación: la narrativa (*narrative participation*), centrada en la secuencia de acontecimientos; y otras más concreta y focalizada sobre un/el personaje (*character participation*) (Giovannelli, 2008: 12). Tanto Giovannelli como M. Smith (1995, 2003) acuden a los escritos sobre filosofía del arte de Kendall Walton (1993, 2003) y, especialmente, Richard Wollheim (1974, 1984) para desarrollar un modelo de perspectiva participativa aplicable a la recepción de narraciones. A Wollheim se debe el par de conceptos más relevantes para fundamentar la participación del perceptor-espectador: estableciendo una diferencia entre la imaginación central (*central imagining*) o acentral (*acentral imagining*), Wollheim designa la capacidad desigual de imaginar un evento o acción desde la perspectiva emocional y cognitiva de un agente/personaje de la ficción. La imaginación central presupone una adopción firme de tal perspectiva, la capacidad de emplazarse y recrear el acontecimiento “desde el interior”, mediante la adhesión cognitiva y afectiva con uno de los *dramatis personae*. Por su parte, la imaginación acentral establece una visión más distanciada y “neutra” de los episodios del encadenamiento narrativo y, por este motivo, cabe emparentarla, en un principio, con la *onlooker view* de Carroll.

Partiendo de Wollheim, M. Smith elabora el más completo de los modelos de participación narrativa en el cine para argumentar la existencia de una *estructura de simpatía* capaz de dar cuenta de las dinámicas de compromiso espectral. Este autor distingue entre tres niveles de *organización narrativa* basados en la imaginación acentral: el *reconocimiento* (identificación y caracterización primaria de los personajes), el *alineamiento* (revelación de las acciones y psicología de los personajes), y la *fidelidad* (adhesión cognitiva y afectiva hacia dichos personajes y basada en criterios

morales, de gusto o similares). A estas tres estructuras, Smith añade tres *procesos psicológicos* derivados de la imaginación central: la *simulación mental* (imaginar los estados emocionales del personaje “desde el interior”, mientras este afronta diferentes experiencias en el mundo de la historia), la *imitación emocional* y la *respuesta automática*. Estas dos últimas no resultan procesos imaginarios en sí, sino más bien instigadores o desencadenantes fisiológicos de los mismos (M. Smith, 2003: 416).

Cualquier relato se articula sobre esta alternancia de posicionamientos entre una firme adhesión a uno de los agentes de la historia o una perspectiva “impersonal”, pero Giovannelli y M. Smith discrepan en un aspecto sensible de la teoría de Wollheim. Giovannelli recurre a otro par terminológico empleado por Wollheim para neutralizar la distinción entre la imaginación central y la acentral. Dicho par lo componen los *estados mentales icónicos* y los *no icónicos* o *paradigmáticos* (Wollheim, 1974): si los primeros designan las *representaciones de acontecimientos* no sólo presentes en las narrativas, sino también en los recuerdos, fantasías y sueños; los paradigmáticos se refieren, más bien, a una forma de cálculo numérico (Giovannelli, 2008: 17). En consecuencia, Giovannelli sostiene que tanto la imaginación central como la acentral invitan al espectador a imaginar el mundo de la historia “desde el interior”, existiendo entre ambos una diferencia enfática con implicaciones evaluativas: “central imagining requires an evaluative/conative/emotive switch that acentral imagination does not require. When imagining centrally, we do not merely imagine an event from a given point of view –we imagine *an experience*” (2008: 18)¹³¹.

El incremento de la inversión afectiva supone, por tanto, el rasgo distintivo entre la imaginación central y acentral, lo cual conlleva una reformulación del criterio de simulación mental en el que desemboca la participación o compromiso espectadorial. Concebida en los términos de Giovannelli, la idea de una instancia participativa (el espectador) informa definitivamente de la capacidad, no sólo para procesar los datos de la representación cinematográfica, sino para, a partir de ellos, poner en marcha un proceso de re-creación imaginaria ante y por el texto. La participación implica, así, un trabajo de la conciencia en el que cognición y afecto se fusionan, contribuyendo ambos

¹³¹ M. Smith (2003: 413, 426) insiste en esta misma idea al notar la diferencia cualitativa entre la imaginación central y la acentral. Aunque el despliegue narrativo privilegia normalmente la posición acentral, ello no conlleva una pérdida del compromiso espectadorial; más bien, el recurso a la imaginación central amplifica el potencial dramático del acontecimiento-experiencia referido por la narración.

a la delimitación de los sentidos que el texto proporciona mediante una doble estructuración (la de la secuencia narrativa más la forma estética). Esta co-implicación de factores perceptuales-cognitivos y afectivos permite concebir el acto de la comprensión del filme como una dinámica de desvelamiento progresivo de un mundo (de la historia) ante la conciencia de un espectador posicionado y partícipe de la experiencia¹³².

Formulada también como *teoría o hipótesis de la empatía/simulación* (Currie, 1995: 160; 2012: 238-244), la participación del espectador permite, así, reconducir la representación cinematográfica hacia los debates sobre la identidad. Ello, según los postulados estéticos de Walton (1993), supone un ingrediente consustancial de las ficciones. Su teorización de los *juegos de la imaginación* (*games of make-believe*) se plantea en forma de alternativa teórica a los modelos centrados en el lenguaje (como la semiótica)¹³³. En el interior de esta dinámica lúdica (propia de los juegos infantiles), las ficciones vienen a ocupar la función de instrumentos (*props*) que invitan a la actividad reflexiva¹³⁴ del espectador: “What is not so obvious, but of very considerable importance, is that viewers and readers are reflexive props in these games, that they

¹³² Así alude Plantinga a esta misma experiencia del perceptor-espectador: “Interacting with narrative fiction is a bit like engaging in a *game of social simulation* [cursivas añadidas], in which narrative situations are presented with clarity and perceptual realism, and in which viewers must make sense of a film or scene in relation to the actions, motivations, and emotions of the characters. What narrative film offers in this regard is an experience of social reality that is close to conscious experience than perhaps any other art form” (2014: 152).

¹³³ La teoría de la empatía permite explicar la participación del espectador en el filme de ficción de dos maneras: 1) conforme a la formulación de Walton, los juegos de la imaginación se concretan en la proyección de los sujetos en los personajes y acciones del mundo de la historia; 2) consecuencia de ello, se establece una potencial analogía (o identificación) entre los perceptores-espectadores y los sujetos de dicha historia. Aunque este último proceso se ajusta al pretendido realismo epistemológico del cognitivismo, pocos autores adscritos a dicho enfoque suscriben esta forma de realismo (Currie, 2012: 239-240).

¹³⁴ Para Currie, quien construye su argumentación sobre el concepto de *make-believe* de Walton, las ficciones (novelas, películas, etc.) son dispositivos dirigidos a la imaginación (Currie, 1995: 151). El papel de esta no se reduce a producir una serie de imágenes mentales (o imagería), sino que se entiende como una facultad capaz de propiciar un cambio de perspectiva (*perspective shifting*) (Currie & Ravenscroft, 2002: 9). Este hecho se hace posible por la labor mediadora de las emociones: “the only *states* we have encountered *capable of crossing the boundary between imagination and reality* [cursivas añadidas]” (2002: 203). Las emociones expresan un *grado de congruencia*, real o imaginada, con otros estados: “There can be emotional responses to what is merely imagined because imagination takes its input from things that do have counterparts: perception, belief, and desire” (2002: 196). El *make-believe* (o “participación imaginativa” [Currie, 1990: 18]) se conjuga, entonces, como un *contenido proposicional* que demanda de una determinada emoción o emociones. Aquí se origina la similitud entre percepción y emoción, siendo ambas portadoras de una información “valorizada” y, en el caso de la ficción, promovida por el propio texto. A ello alude, igualmente, Giovannelli (2008: 25) cuando recuerda que tanto las representaciones (los estados icónicos de Wollheim) como las percepciones exigen la presencia constante de un punto de vista específico.

generate fictional truths about themselves... they imagine, from the inside, doing things and undergoing experiences” (Walton, 1993: 213-214).

De esta forma, lo que M. Smith (2003: 426) califica de *self-directed emotions* (las emociones –más propias de la imaginación central– introspectivas o focalizadas sobre el propio espectador) permiten el anclaje con las variaciones imaginativas de la hermenéutica de Ricoeur. Tanto la energía afectiva desencadenada como la actividad de auto-comprensión en y por el texto remiten a una estrategia profunda de recreación y potencial reevaluación identitarias. Todo ello, admitiendo que se trata, en cualquier caso, de procesos especulativos o ideales que pueden suponer, entre otras cosas, el armazón teórico de posteriores estudios empíricos. Como insisten la mayoría de los autores de esta tendencia, ni todos los filmes hacen idéntico uso de las posibilidades de la imaginación central y acentral, ni todos los espectadores reaccionan de igual forma ante estas; es un hecho que el grado de participación puede variar significativamente entre audiencias¹³⁵. Tal y como advierte Giovannelli (2008: 20), las narraciones sólo a veces demandan o requieren una determinada respuesta afectiva; en la mayoría de los casos dichas narraciones invitan o predisponen al espectador a un marco emocional preciso.

Se plantea, no obstante, un último obstáculo para integrar ambos paradigmas (cognitivo y hermenéutico) en un modelo de crítica de las ideologías. A ello se refiere Stam (2012) cuando censura el intento de M. Smith de despolitizar la dinámica del compromiso espectadorial alegando que los esquemas pueden reemplazar el contenido valorativo de la ideología. Frente al intento de M. Smith de situar al espectador en una zona “segura”, de emociones depuradas de constricciones y agendas políticas, Stam recuerda el empuje de la determinación histórica:

El espectador construye y es simultáneamente construido, en una suerte de libertad restringida o situada... [E]l lector/espectador desempeña un papel agente, pero siempre dentro de los campos de fuerza de la contradicción característicos tanto del territorio social como de la psique individual. (2012: 282)

¹³⁵ Parte de esta discusión se ha planteado con frecuencia en torno a la idea de una percepción *cognitivamente penetrada*, influida por deseos y creencias particulares (Currie, 2012: 235).

Contrariamente a la postura defendida por M. Smith, es posible considerar el esquema de la ficción como la cristalización misma del efecto ideológico. El esquema de la historia ocupa, de acuerdo a esta concepción, la función estabilizadora de esa “racionalidad cognoscente” de la que habla Kristeva¹³⁶; por medio de la representación esquematizada el texto ofrece las valencias de su programa ideológico implícito. De ahí que –recuperando las tesis de Castoriadis para aplicarlas a un modelo de recepción de las obras de ficción– la imaginación (radical) se presente en cuanto potencial amenaza contra la estabilidad del conocimiento sistematizado. Este es el desafío lanzado por la teoría de la simulación –o lo que aquí se ha denominado participación o compromiso espectral–, al formalismo y a la supuesta ingenuidad de la psicología popular transmitida por los filmes (Currie, 2012: 240-241). La posibilidad de una imaginación *a la contra* pasa, entonces, por la configuración del régimen de valor adscrito a los esquemas de la historia, por la invitación del texto a posicionar al perceptor-espectador en un ámbito de réplica frente a las disfunciones de los órdenes sociales vigentes:

Precisely because there is a way of using the imagination to criticize the emotional underpinnings of a political or social belief, narrative fiction can unfold a practice of ideology critique... Narrative fiction ... provides a paradigm of a mode of looking at a particular predicament from the standpoint of a participant rather than a detached observer, and it is here that its critical import lies. (Rodríguez, 2003: 271)

Parafraseando la cita de Rodríguez, la participación narrativa (incluida la situada sobre el personaje), puede desencadenar un tipo de implicación (el principio de una praxis), una toma de partido o vía de emancipación o cuestionamiento de las significaciones sociales instituidas. Con ello, el compromiso del espectador mimetiza o acarrea la posibilidad de un compromiso, más extenso, de índole pública y ciudadana. En este tránsito constante entre el espectador y el texto fílmico, la perspectiva de una (auto-)comprensión discordante respecto al imaginario social instituido pasa por las indicaciones textuales que proporcionan una *posición social estratégica* (Stam, 2012: 283) para las audiencias. Atentos a esta funcionalidad política del texto, Carroll (1996) y Plantinga (2003: 381) modifican el despolitizado compromiso espectral de M.

¹³⁶ Véase la definición de *ideologema* según Kristeva en epígrafe 1.4. (Metodología).

Smith identificando unos “escenarios paradigmáticos” a través de los cuales el sujeto inmerso en la cultura (*encultured individual* [Carroll, 1996: 268]) es invitado a ajustar la propiedad emocional de su respuesta en concordancia con los indicios del texto. Los escenarios paradigmáticos guardan un valor estructural y dramático, coadyuvan a dar forma a las emociones del perceptor-espectador y, por todo ello, han de ser equiparados a los esquemas de la historia. De codificar un muestrario de emociones primarias (como el miedo), la evolución de estos paradigmas se acompasa a la de los ciclos de la cultura (Carroll, 1996: 268), garantizando así la creación y consolidación de expectativas e inferencias en torno a acciones (del mundo real) y episodios (sus equivalentes en la ficción). Como indica Carroll, este proceso presupone siempre el realce de unos determinados componentes afectivos: “Like formal objects of given emotions, paradigm scenarios define the type of emotional state one is in. They also direct our attention in the situation in such a way that certain elements in it become salient” (1996: 268). Así, en la interacción entre los intereses espectatoriales y los *marcadores de emoción* diseminados en el texto (G. M. Smith, 1999) se produce la “canalización social del compromiso emocional” de las audiencias (Stam, 2012: 283).

La referencia a la codificación del afecto como parte de la estructuración narrativa permite, además, complementar el modelo inferencial de Bordwell, proporcionando, con ello, una delimitación más clara del enfoque asumido en esta investigación. Vista desde esta perspectiva, la película de ficción aparece como una “máquina de generar emociones” (Tan, 1996), una construcción “emocionalmente informativa” (G. M. Smith, 2003). Para Tan, “narration may be seen as the systematic evocation of emotion in an audience, according to a preconceived plan” (1996: 250). Este autor menciona la “estructura de afecto/s” que explicita los “significados emocionales situacionales” que guían la actividad de recepción del espectador. En contra de la opinión de Curry & Ravenscroft (2002) –para quienes el texto inaugura una dialéctica o “tensión” en el interior del sujeto-espectador entre las emociones del texto y las del mundo real–, Tan defiende el “milagro de precisión” (1996: 251) que posibilita una recepción nítida y directa del contenido afectivo de la narración¹³⁷.

¹³⁷ Según argumenta Tan, la teleología de la narración se ve afectada por la función de monitorización y preferencia (*control precedence*) ejercida por el componente emocional.

Aún de mayor utilidad para señalar los perfiles de un modelo de crítica ideológica sostenido en la base conceptual y procedimental cognitiva resulta el *mood-cue approach* de G. M. Smith (1999), el cual proporciona una cobertura idónea, “emocionalmente significada” al modelo inferencial. El autor recurre a un “modelo asociativo de las emociones” para llevarlas más allá de una concepción centrada exclusivamente en sus rasgos motivacionales o enfocados en la acción. Si, como indica el propio G. M. Smith (1999: 105-106), esta última (la noción de la emoción como “tendencia a la acción”) fundamenta las aportaciones de Carroll, Grodal (1999, 2009) y Tan (1996) a la teoría cognitiva de las emociones cinematográficas, este autor amplía el ámbito de representación de las mismas para incluir otros efectos y técnicas expresivas propias del medio, tales como: iluminación, uso de la banda sonora, uso del color y de la fotografía, etc. Ello contribuye a conformar *narraciones emocionales densamente informativas*, o su contrario, aquellas narraciones carentes de *guiones de emoción (emotion scripts)* precisos. En concordancia con estos principios, las narraciones pueden (o no) ofrecer indicios orientados a un objetivo o acción, para construir, a partir de series repetidas y desplegadas a un nivel multidimensional, una redundancia emotiva. Es precisamente sobre estas claves que se invita o predispone al espectador a re-construir el tono emocional (*mood*) de la narración, base de la teorización de G. M. Smith¹³⁸.

Sintetizando lo expuesto en el presente apartado, se puede afirmar que un programa crítico como el aquí defendido ha de sustentarse en la tarea del reconocimiento acerca de la canalización social de pensamiento y afecto/s por medio de la atención conjunta a la estructuración narrativa y formal de las narraciones. Ello ha de permitir trazar las variaciones imaginativas que el texto invita a realizar a su perceptor-espectador. Una crítica de las ideologías instituida por la fusión de un paradigma cognitivo (con su énfasis en la construcción de la representación narrativa y en la participación o compromiso espectral) y un paradigma hermenéutico (abierto a la experiencia/vivencia histórica y a la exploración de la identidad y de los significados “profundos” del texto) aspira a reelaborar o recorrer los “caminos del sentido” para certificar las determinaciones sociales que lo constituyen. Como alternativa, esta

¹³⁸ Para este autor, la emoción cinematográfica se relaciona no sólo con el condicionamiento afectivo particular de los individuos, sino también con la experiencia previa de estos como espectadores. Existe, por tanto, un efecto (intertextual) de estilo y género adscrito a la recepción emocional. Resulta relevante notar, igualmente, el efecto de primacía emocional marcado por la génesis del relato, aspecto significativo en que se solapan o complementan el modelo inferencial y la formulación de G. M. Smith.

actividad interpretativa puede dilucidar, asimismo, las vías por las que la narración vehicula el nacimiento de nuevos imaginarios. Este proceso ha de permitir la constitución de un sujeto (perceptor-espectador) situado en la equidistancia mutua respecto a la ilusión de la instancia hipotética genética y biológicamente ultradotada (pero despolitizada) del cognitismo, tanto como de la instancia pasiva (el sujeto interpelado) del marxismo althusseriano. Como advierte Plantinga, es sobre la triangulación de forma, contenido narrativo y actividad mental (extensa, interpretativa y auto-comprensiva) que un nuevo proyecto de crítica ideológica puede empezar a tomar forma:

Rather than positing universal ideological effects for film forms and styles, we should more usefully relate film form to narrative representations and to the kinds of cognitions and emotions such forms encourage. The fundamental tenet of a cognitive approach is that the spectator's affective experience is dependent on cognition, on mental activity cued not only by film form but also by story content. In viewing films, cognition would include inferences, hypotheses, and evaluative judgements ... spectator affective experiences relates to theme, narrative information, story structure, character –all film elements which the spectator must perceive, think about, and evaluate. (2003: 379).

3.5. Conclusiones.

El acto estético patentiza que, entre los destinos del mundo, está el de habitar en los textos (Jameson, 2002: 60). Ello se hace especialmente evidente en el cine, por la sobreinversión perceptiva que acompaña a la imagen cinematográfica. La acción simbólica supone una manera de actuar sobre el mundo que demanda de la interpenetración de realidad y texto, de la mutación activa de la materia del mundo en la *textura* del producto artístico. Por tanto, no se trataría de preguntarse obsesivamente por el lugar del mundo en la imagen, sino de cuestionarse sobre cómo la imagen devuelve al espectador ese mundo para que lo recree y actúe sobre él. Recurriendo de nuevo a Ricoeur, habría que añadir que, en primer lugar, ha suspenderse el “principio de realidad” para re-situarlo en forma de una hipótesis radical que demanda un desciframiento. Tras ello, ser testigos de un encuentro, que en el cine acontece promovido por la propia naturaleza tecnológica de la imagen:

No es el filósofo el que decide relativizar la idea de lo real, sino el fotógrafo (primordialmente el aparato fotográfico) el que convierte la realidad en un modelo de lo real donde lo real mismo actúa *como si* y se pone a disposición, ahora sí, del fotógrafo para que la investigue a través de sus recursos estéticos o retóricos. Es decir, no es el pensamiento el que se proyecta sobre el mundo, sino el mundo el que acude al territorio del pensamiento: o para decirlo de forma más amplia, el mundo se inscribe en el terreno de lo imaginario sin dejar de ser mundo. (Catalá, 2010: 45)

Durand abunda en esta misma idea al afirmar:

El hecho de ver y de dar para ver está en los umbrales de una poética. Lo cual da cuenta de las artes fotográficas: el “objetivo” del aparato fotográfico, al ser un punto de vista, jamás es objetivo. La contemplación del mundo ya es transformación del objeto. Por lo tanto, la ocularidad es realmente una cualidad elemental de la forma *a priori* de la fantástica. (2005: 146)

La cualidad de este encuentro abre nuevos espacios de comprensión y actuación sobre lo real, desencadena toda la potencialidad heurística y performativa de la ficción cinematográfica. Si bien la imagen digital ha resquebrajado definitivamente los fundamentos de la mimesis fílmica, lo ha hecho potenciando aún más el recurso a la fábula, enriquecida además por nuevas formas expresivas (Quintana, 2011; Torregrosa, 2010b). Las narrativas fílmicas de amplio linaje (las tramas y géneros prototípicos) conectan con una suerte de memoria que precede a la propia memoria cinematográfica, reivindicando a cada paso la función de la ficción ante el desafío de “hallar sentido”. Un sentido que siempre retrotrae a un debate acuciante, el concerniente a la identidad y los límites de su comprensión. Es aquí donde toda construcción simbólica se muestra deudora del espacio de posibilidad contenido en el imaginario social como forma máxima de expresión de los procesos de creatividad colectiva.

Esta conciencia requiere, al tiempo, el abandono de la actitud ingenua sobre el carácter prístino de la imagen y la “inocencia” inconsecuente del relato. El imaginario cinematográfico, filtrado a través del carácter contingente de un imaginario social puesto a su servicio, es el seno de la *fábula contrariada*:

El ojo de la cámara se presta a todo... Quien puede hacerlo todo está, en general, destinado a servir. La «pasividad» de la máquina, supuesta culminación del programa del régimen estético del arte, se presta con idéntica facilidad a restaurar la vieja capacidad figurativa de la forma activa impuesta a la materia pasiva que un siglo de pintura y literatura había tratado de subvertir. Y, junto a ella, se va restaurando progresivamente toda la lógica del arte figurativo. Pero también el artista que domina soberanamente a la máquina pasiva está, más que ningún otro, destinado a transformar su dominio en servidumbre, a poner su arte al servicio de las empresas de gestión y rentabilización del imaginario colectivo. (Rancière, 2005: 19)

De acuerdo con esta visión, la constelación de sentidos del texto es observada en su eventualidad contingente, como cristalización de las representaciones de un imaginario social (matriz en la que también caben representaciones antagónicas). La consolidación simbólica propiciada por el texto ha de medirse, entonces, en su vinculación con un contexto sobre el que ejerce un efecto (legitimación, cuestionamiento, subversión, refuerzo...); contexto en el que coexisten otros discursos, otros modelos de actuar en el mundo. Sólo sobre esta confluencia, la de la lucha de representaciones posibles como plasmación de un debate sobre el mundo, se hace posible medir el carácter provisional de la política del texto cinematográfico. La manifestación de lo ideológico en el mismo ocurre cuando los elementos “llamados” desde el ingente repositorio de representaciones del imaginario social se ponen al servicio de un interés de poder concreto. Se solidifica entonces la pregnancia de un discurso, se privilegia un modelo identitario sobre la alternancia de sus variaciones posibles, se refuerza una forma de proceder en el mundo. Es por ello que Giroux insista en afirmar que las películas deben ser consideradas no sólo formas de política cultural y vehículos de memoria pública, sino también como instrumentos de pedagogía pública:

Las películas pasan a ser relevantes como pedagogías públicas hasta el punto de que se sitúan dentro de una política de representación más amplia, que sugiere que la lucha por el sentido está, en parte, definida como la lucha por la cultura, el poder y las películas. (2003: 25)¹³⁹

¹³⁹ A este respecto, véase también Trenzado-Romero (2000).

Es aquí donde se hace notar la retroalimentación fecunda entre el imaginario social y el imaginario cinematográfico, pues, en la afirmación de Deleyto (2003): “las películas pasan a formar parte del sistema cultural de representaciones que construyen la realidad” (2003: 33). Esa suerte de sistema o “esquema fundamentador” corresponde a la función del imaginario social; lo que se pone en juego por la representación no es otra cosa que el sentido de la identidad.

El texto cinematográfico, por tanto, como texto complejo, plagado de potenciales ambivalencias, contradicciones y espacios de fuga. En su interior se desencadena una negociación fructífera entre los elementos de la cadena de significación (de los escenarios paradigmáticos a la recepción activa del espectador), que culmina en la “construcción consensuada” (una cierta hegemonía) de lo social por medio de la producción artística. M. Wood anticipa esta hipótesis al afirmar en relación con el cine norteamericano que:

The relation between the America of the movies, and the other America out there in reality is a relation of wish, echo, transposition, displacement, inversion, compensation, reinforcement, example, warning –there are virtually as many categories of the relation as you care to dream up, and I don’t see why we should try to keep the number down; what remains is an oblique but unbroken connection to the historical world. (Citado en Frayling, 1981: 40)

Tal y como sostiene el argumento clásico de la crítica deconstructiva, la política del texto jamás puede ser unívoca; a través de sus fisuras consiguen infiltrarse discursos alternativos al defendido por la ideología dominante o hegemónica. En palabras de Street: “La política adquiere un código cultural que ha de ser decodificado, pero en el proceso surgen otras narraciones” (2000: 52). Neale añade (2000: 213), igualmente, que la lógica de las formas artísticas está por encima de la lógica del mundo real, con lo que la tesis del reflejo cede ante la más provechosa visión foucaltiana del texto como “sitio complejo”, seno de pugnas ideológicas a través de las que circulan diferentes imágenes del poder. Es esta hipótesis, por tanto, la más fértil para incorporar la coexistencia de discursos contrapuestos en el seno del imaginario social, y de cómo estos encuentran su expresión simbólica en los filmes. Pues, según afirma Deleyto: “Los textos del cine popular se caracterizan por un alto grado de complejidad ideológica y por contradicciones constantes y productivas” (2003: 23).

A manera de cierre para este capítulo y esta sección de la presente investigación, han de enfatizarse las siguientes ideas rectoras:

- Existen diferentes parámetros para concretar la vinculación entre los imaginarios sociales y los imaginarios cinematográficos. Aquí se ha optado por la analogía con el pensamiento narrativo para calibrar cómo las representaciones dimanadas del imaginario social quedan codificadas en forma de relato en el interior del texto fílmico.
- La noción de pensamiento narrativo permite reconfigura al perceptor-espectador como dispositivo interpretante, al evidenciar la inclusión del factor experiencial-temporal-histórico en los procesos inferenciales analizadas por el cognitivismo.
- Un mundo posible se despliega ante el espectador a partir de la confluencia entre parámetros de construcción narrativa, formal y emotiva de la narración. En dicho mundo se favorece un cierto posicionamiento social que demanda de un modelo de recepción crítica.
- La ideología del texto ha de ser entendida aquí como “intensificación interesada” del componente socioimaginario (su conversión en un régimen de verdad instituido), en especial por la filiación con un centro, agencia o instancia de poder específicos.
- Para proceder al desvelamiento de la política del texto, se ha instado al desarrollo de un paradigma de crítica ideológica desde unos principios pragmáticos, no deterministas y centrados en la actividad interpretante del espectador.
- Así entendida, una aplicación no determinista de la crítica ideológica aspira a explorar, en su explicitud o ambigüedad contingentes, la naturaleza de la matriz representacional del imaginario social en el texto: de lo ideológico “peyorativo” a eventuales visiones utópicas o contra-hegemónicas.
- Se parte, en definitiva, de una concepción del texto fílmico como “lugar complejo”, campo de batalla de los conflictos identitarios, espacio de manifestación de la ontología de lo posible contenida en todo imaginario social.

PARTE II: CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y CULTURAL.

Capítulo 4: Una era (neo)conservadora.

4.1. Introducción.

El 5 de junio de 2004 el Presidente en funciones de Estados Unidos George Walker (W.) Bush se dirigía a sus compatriotas para comunicarles oficialmente el deceso de uno de sus predecesores en la Casa Blanca, el otrora mediocre actor de Hollywood y exgobernador de California Ronald Wilson Reagan (1911-2004). En sus palabras de elogio fúnebre al cuadragésimo presidente de la nación, un Bush compungido y de voz quebrada evocó al hombre que, tras su último adiós a los 93 años, dejaba “una nación que reformó y un mundo que ayudó a salvar”¹⁴⁰. La retórica laudatoria de Bush reforzaba de forma explícita los lazos de consanguineidad entre dos episodios de la crónica estadounidense contemporánea. Apenas unos meses más tarde, entre el 30 de agosto y el 2 de septiembre de 2004, la celebración cuatrienal de la Convención Nacional Republicana en Nueva York se convertía en un homenaje póstumo a la figura de Reagan, elevado ya a los altares del gran panteón de héroes norteamericanos. La conversión instantánea de Reagan en mito político nacional promovida por los republicanos se producía mientras Estados Unidos se hallaba involucrada en una polémica y ambigua Guerra contra el Terror en territorio iraquí. En un clima de evidente polarización y desconcierto en el seno de la sociedad norteamericana, la invocación del mito Reagan reivindicó y “dio fe” –en el sentido más amplio de la expresión– del acta de paternidad de uno de los períodos más conservadores de la historia del gigante americano (Hernández-Alonso, 1996: 383).

¹⁴⁰ Según expone Hoberman, el funeral provocó un estado de “amnesia masiva” entre la población estadounidense (2013: 95, 142). Esta “descontextualización” de la casuística histórica del momento favoreció la inmersión en la atemporalidad del mito norteamericano. El vídeo con el panegírico completo de Bush se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IDuohhKsVR0>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

Ahondando en esta misma percepción, Sean Willentz relata en 2008 cómo los treinta y cinco años previos de la historia estadounidense habían quedado profundamente marcados por la impronta personal y el credo político de Reagan. Para el propio Willentz, aquello que se extingue irremediabilmente tras la marcha del ex presidente de Tampico (Illinois) es más que la referencia a una personalidad política; se trata, más bien, de todo un *zeitgeist*, del espíritu “revolucionario” de una era (la “Era Reagan”) que se extiende entre los estertores del siglo XX y el comienzo del XXI. A la muerte de Reagan le sigue, a finales de febrero de 2008, la de uno de los líderes intelectuales e ideólogos máximos de su gobierno, William F. Buckley Jr., quien fundara en 1955 una de las revistas de cabecera del conservadurismo estadounidense, la *National Review*. Es por esas mismas fechas del 2008 cuando los republicanos se disponen a encarar las elecciones presidenciales del 4 de noviembre en el contexto de una gran crisis económica mundial apenas comenzada, con el desgaste acumulado por la administración Bush, y con serias dudas sobre el liderazgo dentro del partido. Ningún candidato entre sus filas (tampoco el contendiente John McCain, veterano de la Guerra de Vietnam) parece ser ya capaz de transmitir el inmenso carisma personal del desaparecido Reagan o la aparente cercanía –libre de las poses patricias de la clase política tradicional de Washington D.C.– de Bush. Previamente, en las elecciones legislativas de 2006, el partido republicano ha perdido el control de las dos cámaras del Congreso. Estados Unidos se encuentra a las puertas de una nueva encrucijada histórica.

La elección de esta secuencia de acontecimientos como punto de acceso a la Norteamérica del período Bush¹⁴¹ parte de la refutación deliberada de una lógica histórica “oficial”, aquella que ha querido ver en el marcador o “acontecimiento 11-S” la apertura de una nueva fase en la crónica del mundo. Con ello no se pretende aquí restar relevancia u omitir la magnitud de los sucesos de aquel septiembre del año 2001, sino cuestionar su uso instrumental para legitimar un discurso y un proceder que exceden el espacio geográfico, político y cultural estadounidense. Las consecuencias de la acción exterior de Estados Unidos tras el 11-S atañen igualmente al equilibrio de identidades nacionales y étnico-culturales en el contexto global, y por esta razón, debe objetarse la asunción irreflexiva de los dictados de la narración sancionada de la historia

¹⁴¹ En adelante, toda mención en el texto a Bush y/o el “período Bush” se empleará para referirse a G. W. Bush. Sólo se efectuarán aclaraciones ante eventuales referencias ambiguas en las que quepa la confusión con el patriarca del clan, y también antiguo presidente norteamericano, George H. W. Bush.

que ofreció la oficialidad y el aparato mediático estadounidenses. Asumir sin cuestionamiento la centralidad del 11-S implica quedar sometido a un régimen de verdad que venía siendo pergeñado en el marco estratégico de las ideas desde hacía casi medio siglo. La ocultación de la complejidad histórica del “marcador-significante 11-S” conlleva, como afirman Nardin & Sherman, la aceptación sumisa del discurso abiertamente imperialista de la “hegemonía benevolente” de Estados Unidos (2006: 4-5): el derecho a erigirse en sujeto principal de la Historia tanto como el de “modelarla” de acuerdo a su visión, necesidad o intereses vitales o nacionales.

El propósito de esta breve introducción es, por tanto, definir de forma clara una perspectiva acerca del contexto histórico en el que adquiere pleno sentido el objeto de estudio de esta investigación (un corpus fílmico). En lugar de adoptar la referencia contenida en la etiqueta “post 11-S” –la del énfasis en la ruptura y el comienzo de un nuevo ciclo–, se ha optado por una “descripción densa” (si se permite aquí la analogía con el método antropológico de Clifford Geertz). El foco se sitúa en establecer los contornos de un *clima ideológico hegemónico* o mentalidad imperante: la visión neoconservadora que –con el precedente de la reconstrucción del conservadurismo a partir de la posguerra (mediados de los 1940 en adelante)– impregna la historia política y cultural de Estados Unidos desde la década de los 1980. Para ello, se expondrán los fundamentos del movimiento neoconservador estadounidense en el diálogo entre las administraciones de Ronald Reagan (la “revolución”) y George W. Bush (la “apoteosis”). El recorrido planteado es a la vez teórico e histórico: el comentario de las premisas conceptuales del neoconservadurismo se anclará a los propios orígenes de esta corriente ideológica y, al mismo tiempo, se glosará su desarrollo en el último medio siglo estadounidense. El objetivo es, en suma, reconstruir la historia de una idea, “persuasión” (Kristol, 2004) o “conjura” (Marco, 2007) –el neoconservadurismo– para proyectarla después sobre los análisis fílmicos propuestos en la tercera parte de esta investigación.

Como paso previo, se matizará en más detalle la posición aquí adoptada respecto a la interpretación histórica de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y el Pentágono. El acontecimiento es interpretado en esta investigación como ejemplo de un marco interpretativo y de actuación –un imaginario social instituido– prevalente con anterioridad al propio suceso histórico: el mito de la expecionalidad estadounidense.

4.2. 11 de septiembre de 2001: ¿el día en que todo cambió?

“En las mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo”.

Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*.

4.2.1. Una problemática inscripción en la historia.

En septiembre de 2000, justo un año antes de que se produjeran los atentados terroristas contra el World Trade Center (WTC) neoyorquino y el Pentágono, se hacía público un informe de defensa estratégica que venía a insistir en la necesidad de promover la modernización de las fuerzas armadas norteamericanas. El texto, a la postre premonitorio, incluía la siguiente aseveración: “El proceso de transformación es probable que sea largo, salvo que se produzca algún evento catastrófico catalizador como un nuevo Pearl Harbor” (The Project for the New American Century [PNAC], 2000: 51)¹⁴². El informe en cuestión se titulaba *Reconstruyendo las defensas estadounidenses: Estrategia, fuerzas y recursos para un nuevo siglo*¹⁴³, con la autoría principal de Thomas Donnelly, analista del *think tank* conservador *American Enterprise Institute* (AEI).

Y ese “nuevo Pearl Harbor” —el gran evento cataclísmico— ciertamente ocurrió, dando paso a un período de acusada conmoción y turbulencia históricas y a toda una riada de interpretaciones, en muchos casos, en declarado conflicto o instigadoras de exacerbadas polémicas. De ahí que Vélez-Salas se refiera al 11-S como el “atentado multiusos” (2011: 152, 293), o que Buckle enfatice la pluralidad de sentidos contenidos en el *significante* 11-S: “The signifier ‘9/11’ evidences the symbolic abstraction that the day has become in popular rhetoric, its four syllables able to evoke a myriad of emotional, political and historical connotations” (2011: 36).

El 11-S, el denominado “día de la infamia”, sería rápidamente integrado en la crónica de la historia reciente como un hito de significación extraordinaria, un momento de rupturas, sobre cuyo magnetismo bascula —o así lo ha querido, al menos, cierto “sentido común” del tiempo contemporáneo— el instante fundacional del siglo XXI. A

¹⁴² El *Proyecto para un Nuevo Siglo Estadounidense* (en lo sucesivo PNAC). La traducción de la cita es propia. Véanse también De la Rasilla del Moral (2005: 27-28), George (2009: 118-19), así como la traducción parcial al español del informe en Alarcón & Soriano (2004: 121-49).

¹⁴³ Como se apuntará más adelante, este informe ejercería una gran influencia en la posterior redacción de la *Estrategia de Seguridad Nacional* de 2002, uno de los textos doctrinales clave de la era Bush.

ello contribuyó sobremanera el carácter “mediado” de la recepción de los atentados, transmitidos en directo a escala planetaria y transformados, de tal forma, en un “significante global legible” (Bauman, 2008: 113). Este modo de recepción –basado en la “compulsión de la repetición” o manifestación de la “*jouissance* en estado puro” (Žižek, 2008: 15) – provocó que dos días después de los atentados “las Torres siguieran cayendo todavía” (Vélez-Salas, 2011: 50-53), aludiendo así a la conjunción indeterminada entre la realidad fenomenológica de los atentados, su construcción y difusión mediáticas y su innegable y perverso potencial simbólico. Son, por tanto, numerosas las lecturas del “acontecimiento 11-S” que –a la manera de un mantra o “giro casi-teológico” (Redfield, 2007: 58)– alimentaron desde instancias y agencias informativas el tan extendido argumento del “día en que todo cambió” o “el día que cambió el mundo”¹⁴⁴.

Dada la ingente literatura publicada al respecto en la última década, resulta una tarea harto complicada –y, especialmente, fuera del objetivo específico de esta investigación– consignar la totalidad de los debates generados por la interpretación del 11-S en términos históricos. No obstante, cabe reservar algunas páginas para insistir en que, contrariamente a los dictados del discurso mediático hegemónico –siempre ávido de un añadido espectacular– la relación con la historia de los atentados del 2001 dista de ser unívoca y consensuada. A pesar de que con la explosión de la crisis económica mundial, hacia 2008, el principal foco de atención informativa derivó hacia otros aspectos de la conflictividad del tiempo presente, la “virtud” del discurso del cambio y la quiebra histórica –del 11-S como línea divisoria entre un antes y un después del mundo– es haber penetrado incluso en el seno de su propia crítica¹⁴⁵. A ello contribuyeron desde un

¹⁴⁴ Sólo en España, algunas de las principales cabeceras nacionales conmemoraron el décimo aniversario de los atentados con casi idénticos titulares. El especial de *El País Semanal* sobre el 11-S publicado el 4 de septiembre de 2011 recurría al encabezado: “11 S, Diez años. Una mirada a la tragedia que cambió el mundo”. Por las mismas fechas, *ABC* publicaba en su versión digital un amplio reportaje titulado “11 S, Diez años después. El día que cambió el mundo” (disponible en: <http://www.abc.es/especiales/11-s/>) (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015). Asimismo, el diario *Público*, en su ya desaparecida edición impresa, abría en la fecha de la efeméride con casi idéntico titular: “Diez años del 11-S, el atentado que cambió el mundo”.

¹⁴⁵ En esta línea crítica pero “condicionada” por la singularidad del 11-S, Kellner lo califica de “acontecimiento transformacional” y de “acontecimiento global mediático” con profundas implicaciones en el proceso de reconfiguración del escenario geopolítico contemporáneo (2003: 49-55). La fecha marca igualmente el final de la “fantasía neoliberal” sobre la potestad indisputada de los mercados en el mundo globalizado (2003: 45). Bauman habla del 11-S como el “final simbólico de la era del espacio” conducente a un estado de “*mutua vulnerabilidad asegurada* de todas las secciones del planeta políticamente separadas” (2008: 116). De la Rasilla del Moral, en una línea similar, lo interpreta como el final de la post-Guerra Fría y el comienzo de una nueva fase de las relaciones internacionales (2005: 30).

principio los esfuerzos de elucidación y las conclusiones provisionales promovidas desde el aparato legal y administrativo estadounidense. Así, en su comparecencia ante la Sesión Conjunta de los Comités de Inteligencia del Congreso y del Senado el 26 de septiembre de 2002, el entonces director del Centro de Contraterrorismo de la CIA, Joseph Cofer Black, insistía en la singularidad del acontecimiento “I have to say that all you need to know: There was a before 11/9 and there was an after 9/11. After 9/11 the gloves came off”¹⁴⁶. La declaración de Cofer Black resulta significativa tanto del marco conceptual elegido para integrar el acontecimiento desastroso como del camino emprendido hacia la erradicación de sus causas¹⁴⁷. En una línea similar de miopía respecto a la profundidad histórica de los hechos acaecidos, el informe de la Comisión del 11-S¹⁴⁸ no se detiene a explorar las razones acerca del surgimiento del grupo terrorista Al Qaeda (Buckle, 2011: 36), ni se retrotrae más allá de los atentados contra las embajadas norteamericanas de Dar es-Salam (Tanzania) y Nairobi (Kenia) en 1998.

Este ejercicio, premeditado o no, de amnesia histórica exige de la consolidación sucesiva de dos líneas discursivas: por un lado, el “discurso 11-S” (Redfield, 2007: 56) favorece el borrado de la memoria grabando la fecha de acuerdo a una lógica que aúna lo descriptivo (la singularización extrema) con lo normativo (el deber de recordar). Todo ello con el propósito de instituir una forma de conocimiento “compensatorio” o “terapéutico” ante el horror esencial del acontecimiento. Tal dinámica hace del 11-S un marcador deíctico temporal “absoluto” que oscurece la/s “otra/s historia/s”: para empezar, la de ese otro 11-S, el de 1973, con la caída del gobierno democrático de Salvador Allende a manos de un levantamiento militar en connivencia con la CIA (2007: 59). Subyace en este celo por la demarcación distintiva de la cronología de los

Vélez-Salas recopila y comenta, asimismo, algunos de lo más repetidos tropos del 11-S como “año cero”: el momento transicional entre la hegemonía y el imperio absoluto de los Estados Unidos (2011: 152, 293) o entre diferentes modelos de seguridad nacional (2011: 18, 152). Scarry (2006) se detiene, por su parte, en señalar el 11-S como fecha de la quiebra dolorosa de la estrategia de defensa nacional; mientras que Nardin & Sherman (2006: 6) observan en el acontecimiento el origen de un nuevo antagonismo múltiple destinado a canalizar las ansiedades de la ciudadanía estadounidense.

¹⁴⁶ Para un extracto en vídeo de la declaración de Cofer Black, véase:

<https://www.youtube.com/watch?v=RF23nQYZefw>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

¹⁴⁷ La referencia explícita de Cofer Black a “quitarse los guantes” resume gráficamente toda una política de acción exterior estadounidense en el contexto de la Guerra contra el Terror. En opinión de Žižek, con la instauración de la práctica continuada de la tortura se viene a resquebrajar el maniqueísmo implícito en la reafirmación tautológica de la superioridad moral de la democracia liberal frente a la “barbarie fundamentalista” (2008: 8-9).

¹⁴⁸ El texto completo puede consultarse en: <http://www.9-11commission.gov/report/911Report.pdf>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

atentados la voluntad intensa del olvido; un olvido erigido en mecanismo de defensa prioritario ante la auténtica naturaleza traumática del acontecimiento:

If on the one hand the formal emptiness of the phrase “September 11” imposes knowledge and amnesia, knowledge as amnesia –a memory projected against the ground zero of a hyperbolic forgetting– on the other hand this same formal emptiness registers and even loudly proclaims a trauma, a wound beyond words: an inability to say what this violence, this spectacle, this “everything changing” means. (2007: 59)

El recurso a la amnesia –la “sustitución mistificadora” de la verdad compleja de la historia por el rastro traumático de su implosión en el interior del acontecimiento 11-S– sostiene, asimismo, la fe en la bondad implícita de la nación estadounidense. Se ilumina así un nuevo campo de experiencia para su “excepcionalismo”: el que lo sitúa en el ámbito de las víctimas de la historia.

Para Naomi Klein, la amnesia histórica post 11-S –el borrado de las marcas sobre cualquier sentido de responsabilidad culpable por parte de Estados Unidos– guarda evidentes semejanzas con la experiencia del *shock* colectivo. Partiendo de su influyente teoría sobre el *capitalismo del desastre*, Klein expone cómo la tortura se convierte en la metáfora más apropiada para explorar la lógica subyacente en la “doctrina del *shock*”:

La doctrina del *shock* reproduce este proceso paso a paso, en su intento de lograr a escala masiva lo que la tortura obtiene de un individuo en la sala de interrogatorios. El ejemplo más claro fue el shock del 11 de septiembre, día en el cual para millones de personas el «mundo que les era familiar» estalló en mil pedazos, y dio paso a un período de profunda desorientación y regresión que la administración Bush supo explotar con pericia. De repente, nos encontramos viviendo en una especie de Año Cero, en el cual todo lo que sabíamos podía desecharse despectivamente con la etiqueta de “antes del 11-S”. Aunque la historia jamás había sido nuestro fuerte, Norteamérica se había convertido en una tabla rasa... Un nuevo ejército de especialistas se materializó rápidamente para escribir nuevas y hermosas palabras sobre el tapiz receptivo de nuestra conciencia postraumática: “choque de civilizaciones”, grabaron. “Eje del mal”, “fascismo islámico”, “seguridad nacional”. (2007: 40)

Como intenta demostrar Klein, el efecto que acompaña a esta experiencia colectiva del shock amnésico es el debilitamiento de la capacidad de resistencia crítica y la sumisión a los dictados de una lógica impuesta:

Así funciona la doctrina del *shock*: el desastre original –llámese golpe, ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, *tsunami* o huracán– lleva a la población de un país a un estado de *shock* colectivo... las sociedades en estado de shock a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderían con entereza. (2007: 41)

Igualmente en contra del discurso del olvido se alzan otras interpretaciones discrepantes: Nardin & Sherman aluden a que la capacidad de elaborar el relato vinculante de la historia implica necesariamente una posición de privilegio en el seno de la misma. Traducido a la transformación del 11-S en hito de la memoria colectiva norteamericana, este hecho acarrea la toma de conciencia acerca de una vulnerabilidad propia antes ignorada: “the claim that 9/11 changed everything expresses the belated discovery by members of one particularly privileged community that they are not invulnerable” (2006: 4). Chalmers Johnson (2004), con su conocida tesis del *blowback* o “contragolpe”, advierte de lo previsible de ese momento del encuentro de Estados Unidos con las consecuencias de su política exterior intervencionista. Originariamente, el término *blowback* fue creado por la CIA en la década de los 1950 para designar, tal y como apunta el periodista de *The New York Times* James Risen, “las consecuencias no deseadas de las acciones encubiertas” (Johnson, 2004: 11). Johnson, no obstante, amplía el alcance referencial del concepto:

En su sentido amplio incluye también el declive de algunas industrias norteamericanas decisivas debido a las medidas económicas exportadoras tomadas por nuestros países satélites, al militarismo y la arrogancia del poder, en inevitable conflicto con nuestra estructura democrática de gobierno, y a las distorsiones sufridas por nuestra cultura y nuestros valores fundamentales a medida que se nos exige cada vez más que intentemos justificar nuestro imperialismo. (2004: 10)

A la luz de los acontecimientos posteriores, se puede aducir que la teoría del *blowback* de Johnson, formulada en la primavera de 2000, no fue asumida entre las corrientes de interpretación preexistentes como modelo de racionalización histórica de los hechos. Desde las instancias gubernamentales se promovió otro discurso ya

disponible, el cual cimienta la segunda fase para la inscripción de los atentados en la “historia oficial”. El pensamiento y la retórica neoconservadoras de Samuel P. Huntington habían proporcionado con anterioridad un marco de adecuación histórico e ideológico más pertinente para integrar el acontecimiento. Originada en un influyente artículo publicado en 1993 en *Foreign Affairs*, y convertido más tarde en libro, la tesis del “choque de civilizaciones”¹⁴⁹ venía a reforzar –por la “oportuna” significación radical del 11-S– una orientación de firmes anclajes conservadores sobre la política internacional en el mundo tras la Guerra Fría. De acuerdo con la célebre formulación de Huntington, en el mundo heredado tras la emergencia de dos grandes potencias al término de la Segunda Guerra Mundial y la posterior victoria del bloque liberal capitalista liderado por Estados Unidos,

La identidad cultural es lo que resulta más significativo para la mayoría de la gente... Para los pueblos que buscan su identidad y reinventan la etnicidad, los enemigos son esenciales, y las enemistades potencialmente más peligrosas se darán a lo largo de las líneas de fractura existentes entre las principales civilizaciones del mundo. (1997: 20)

En este “mundo hobbesiano”¹⁵⁰ retratado por Huntington, la única resolución viable al conflicto del “choque de civilizaciones” pasa por el recurso a la reafirmación civilizacional de Occidente y el abandono del universalismo (1997: 381-86). El autor norteamericano sostiene que, en este nuevo orden internacional basado en las civilizaciones,

La supervivencia de Occidente depende de que los estadounidenses reafirmen su identidad occidental y los occidentales acepten su civilización como única y no universal, así como de que se unan para renovarla y preservarla frente a los ataques procedentes de sociedades no occidentales. Evitar una guerra mundial entre civilizaciones depende de que los líderes mundiales acepten la naturaleza

¹⁴⁹ Para un estudio profundo sobre la tesis del “choque de civilizaciones” en el contexto de la tradición intelectual, cultural y política neoconservadora, véase especialmente García-Neumann (2008).

¹⁵⁰ Véanse, entre otros, García-Neumann (2008: 51-57, 231-249) y Soriano & Mora (2006: 49-51) para una reseña de la influencia de la perspectiva político-sociológica de Thomas Hobbes en la configuración del pensamiento neoconservador estadounidense. En este “mundo hobbesiano”, el de la guerra del “todos contra todos” (*bellum omnium in omnes*) “predomina la ley del más fuerte y el egoísmo en las relaciones entre los países y en el que no se asumen y aplican los tratados y normas internacionales... Un mundo inseguro en el que la guerra es la respuesta habitual...” (Soriano & Mora, 2006: 49).

de la política global, con raíces en múltiples civilizaciones, y cooperen para su mantenimiento. (1997: 21)

A pesar de las aparentes buenas intenciones del planteamiento de Huntington¹⁵¹, su rechazo abierto al multiculturalismo y a las pretensiones universalistas en materia de política exterior converge con las reivindicaciones prioritarias del pensamiento neoconservador inicial: reforzar las raíces históricas de la identidad cultural norteamericana en la herencia del protestantismo de los primeros colonos. Esta idea encuentra un contundente corolario en una de las afirmaciones finales del libro de Huntington:

Un norteamericano multicultural es imposible porque unos Estados Unidos no occidentales no son estadounidenses. Un mundo multicultural es inevitable porque un imperio planetario es imposible. La preservación de los Estados Unidos y de Occidente requiere la renovación de la identidad occidental. (1997: 381)

La tesis huntingtoniana se ve vigorizada –y no contradicha, como se ha argumentado con frecuencia¹⁵²– por la otra gran formulación de la *intelligentsia* neoconservadora durante la década de los noventa: la del “fin de la historia” trazada por Francis Fukuyama. Esta tesis se gesta a partir del precedente establecido por una primera oleada de autores neoconservadores quienes, entre finales de los 1950 y principios de los 1960, promulgaron “el fin de las ideologías”¹⁵³. Nacida, como en el caso del texto de Huntington, a partir de un artículo publicado en *The National Interest* en el verano de 1989, la obra de Fukuyama (1992) se sustenta en un concepto direccional, evolutivo y teleológico de la historia como Historia Universal (en el sentido hegeliano-marxista del término). Ello le lleva a concebir la democracia liberal en

¹⁵¹ Huntington insiste en la necesidad de instaurar una “norma de los atributos comunes”, por la cual “los pueblos de todas las civilizaciones deben buscar e intentar ampliar los valores, instituciones y prácticas que tienen en común con los pueblos de otras civilizaciones” (1997: 384).

¹⁵² Véanse Innerarity (2014), García-Neumann (2008: 7-27) y Mellón & Lara Amat y León (2009: 519-523) para una discusión sobre la confrontación de las tesis de Fukuyama y Huntington.

¹⁵³ “La argumentación de Fukuyama fue vista enseguida como una recuperación de la tesis del fin de las ideologías formulada por autores como Bell, Lipset o Glazer en los años cincuenta y sesenta, según la cual las ideologías habían sido sustituidas por la economía. Se trataría del *fin de las ideologías, entendido como el fin de las teorías y prácticas políticas que pretendían una transformación política radical* [cursivas añadidas]” (Innerarity, 2014: 105). El propio Daniel Bell deja constancia de esta perspectiva intelectual sobre el fenómeno ideológico: “Una serie de sociólogos –Raymond Aron, Edward Shils, S. M. Lipset y yo– llegó así a pensar que el decenio de 1950 se caracterizó por el ‘fin de la ideología’. Entendíamos por esto que las viejas ideas políticas del movimiento radical se habían agotado y ya no tenían el poder de despertar adhesión o pasión entre los intelectuales” (1994: 52).

términos ideales, como un sistema merecidamente hegemónico e inmejorable (tras la victoria sobre los sistemas ideológico-totalitarios previos como la monarquía hereditaria, el fascismo y el comunismo estalinista). La consecuencia inmediata de este idealismo es que la democracia liberal supone, en lo referente a los modos de organización política, económica y social, el “punto final de la evolución ideológica de la humanidad” (1992: xi). Aunque Fukuyama no niega que existen, en efecto, conflictos en el seno de las democracias liberales, ello es sólo achacable a una implementación inadecuada, pero nunca a un error de diseño o concepción del sistema¹⁵⁴.

Es en el marco de pensamiento histórico nacido de la fusión de estas dos tesis de intelectuales neoconservadores que el 11-S encuentra su inscripción como acontecimiento primordial en el devenir de la historia de los Estados Unidos. Aquí reside el motivo para que Micklethwaith & Wooldridge afirmen que la respuesta norteamericana a los atentados de septiembre de 2001 fue “excepcionalmente neoconservadora” (2006: 262). El desafío amenazador del 11-S al orden simbólico instituido es así reacomodado a una estructura estable de sentido en la que se le dota de una justificación plena y “despolitizada”. El potencial traumático del acontecimiento es, por consiguiente, aliviado, domesticado, y devuelve a la historia el impulso de su proyección futura y su valor de misión. Todo ello es consecuente con los vectores principales de significación que sustentan el imaginario central de la cultura norteamericana: el que conjuga la creencia en la quietud casi perfecta de un modelo social al que preservar de todo peligro, con la necesidad frenética de expandirlo e instaurarlo desde la certeza del conflicto permanente. Pues, como afirman Mellón & Lara Amat y León, la retórica efectiva de las tesis de Fukuyama y Huntington dimana de su condición de desarrollo evolutivo y actualización de un imaginario histórico firmemente instituido y consciente de su encomienda histórica: “Estas dos visiones

¹⁵⁴ Fukuyama alega dos motivos para defender su creencia en el “fin de la historia”: 1) la *lógica de la ciencia moderna*: una suerte de lógica científica de raíz económica que podría dar cuenta de la evolución histórica culminada con la victoria del capitalismo sobre su rival, la utopía comunista marxista: “the logic of modern natural science would seem to dictate a universal evolution in the direction of capitalism” (p. xv); y 2) la *necesidad de reconocimiento* como motivación señera para los individuos en el decurso de la historia. Fukuyama entronca aquí con otro de los pilares filosóficos del movimiento neoconservador: Nietzsche, y su reflexión sobre la “moralidad del esclavo”. Para Fukuyama (1992: xxiii), el hombre coetáneo al hábitat posthistórico es, de hecho, el “último hombre”: satisfecho con el cumplimiento de sus demandas y deseos en la sociedad democrática liberal, este hombre ha sacrificado su “necesidad de reconocimiento” (el lado pulsional y emotivo que deriva de su mismo espíritu) por el propósito más acomodaticio de la auto-preservación.

aparentemente contradictorias han tenido la función de llenar el imaginario político con metarrelatos sobre el sentido de la historia” (2009: 522).

Es precisamente este imaginario al que apelaba una de las reflexiones iniciales sobre los atentados más citadas durante los meses inmediatamente posteriores a los mismos. En ella, el novelista Don DeLillo retrata un paisaje apocalíptico donde la “moralidad de la destrucción” (2011: 38) de un “estado global teocrático” (2011: 40) amenaza con devolver a la superpotencia estadounidense de vuelta a un pasado bárbarico. Los emblemas del progreso y la supremacía tecnológica¹⁵⁵ son –en esta “Nueva York de los últimos días” perfilada por DeLillo– el enemigo irreconciliable de los terroristas. La naturaleza misma de esa tecnología representa la muerte de su mundo de creencias, aquello que denomina las “slow furies of cutthroat religion” (2011: 37-38). La escenificación espectacular del acto terrorista lleva a DeLillo a proferir una declaración ominosa: “Today, again, the world’s narrative belongs to terrorists” (2011: 33). Una narrativa que responde a una lógica homicida e inmisericorde que golpea sobre una “bondad” indiscutida: “We can tell ourselves that whatever we’ve done to inspire bitterness, distrust, and rancor, it was not so damnable as to bring this day down on our heads. But there is no logic in apocalypse” (2011: 34). Una narrativa que se deshace entre los escombros y que reclama el surgimiento de una contra-narrativa elaborada desde el recuerdo a la experiencia de las víctimas (2011: 34); o, en otras palabras, de una narrativa estadounidense traumatizada y beligerante a un tiempo.

4.2.2. Entre lo real, lo fantasmal y lo simbólico: la imposición de un sentido de la historia.

La contra-réplica político-discursiva oficial a los atentados se construye, como se ha expuesto, sobre los pilares de las tesis neoconservadoras de Fukuyama y Huntington:

- 1) De un lado, la glorificación de un capitalismo liberal-democrático triunfante “más allá de la historia” y liderado por el ejemplo estadounidense.
- 2) Por otro, la transformación del mundo en el escenario de un conflicto perpetuo entre modelos civilizacionales dispares para cuyo “exorcismo” sólo se plantea la afirmación y defensa de los valores fundacionales de la identidad cultural propia.

¹⁵⁵ Una tecnología propulsada por el “brillo utópico del cibercapitalismo” (2011: 33) y convertida, para DeLillo, en *destino*: “Technology is our fate, our truth. It is what we mean when we call ourselves the only superpower on the planet” (2011: 37).

Frente a este modelo de racionalización inherente a la *doxa* política de la administración Bush, se presentan otras interpretaciones –críticas en su mayoría, pero también a veces en connivencia con la doctrina gubernamental– que vienen a ahondar en la complejidad del “acontecimiento 11-S”. Las mismas inciden en su valor simbólico, o bien apuntan directamente a su naturaleza de desafío epistemológico.

La primera línea de fuerza de esta reflexión disidente de la retórica oficial discurre sobre la concepción del 11-S como el “retorno de la historia” o “el final de la ironía postmoderna”. George Will habla del “final de las vacaciones de Estados Unidos por la historia” (citado en Žižek, 2008: 32) y Fareed Zakaria (2009) del “fin del fin de la historia”, poniendo en cuestión la tesis de Fukuyama para predecir incluso el nacimiento de un mundo post-estadounidense. Con un acusado desencanto, Robert Kagan –figura señera del movimiento neoconservador en el nuevo siglo y uno de los principales promotores del intervencionismo estadounidense– se adhiere a esta idea del retorno de la historia en las postrimerías de la Administración Bush: “La gran falacia de nuestra era ha sido la creencia de que el orden liberal internacional depende del triunfo de las ideas y del despliegue natural del progreso humano” (2008: 156). En una suerte de “negación radical” de lo que denomina el “paradigma de la convergencia” (la tesis de Fukuyama, el ideal ilustrado de la “Paz Perpetua” formulado por Kant, o el idealismo histórico), Kagan prefigura un nuevo orden mundial en el que se ha materializado el “fin de los sueños”. Este se corresponde con el final del momento o “era unipolar” estadounidense ante el auge de los nuevos sistemas autocráticos (con Rusia y China a la cabeza) y del islamismo radical, con el consiguiente tránsito hacia un “mundo multipolar” (Kagan, 2008: 147-78).

Para Augé, en el siglo XXI comienza la verdadera historia: la historia del planeta como “escena total” (2002: 37-39). Los atentados en suelo estadounidense abren un nuevo ciclo histórico tras una primera fase de colonización y otra de descolonización (o última etapa de la “prehistoria”). Es el propio Augé el que –haciendo uso del término acuñado por Edgar Morin en el pos-Mayo francés– explora el “regreso del acontecimiento” (Augé, 2002: 45-53). Partiendo de su conocida tesis previa sobre los *no lugares* (Augé, 2004), el análisis del antropólogo galo se detiene en ilustrar este retorno de la historia basándolo en el valor simbólico del derrumbe de las Torres Gemelas. El atentado supone una “llamada al principio de realidad” (2002: 69) y una “recomposición

del presente” (2002: 53), pues reinscribe el lugar en la historia, lo desvirtualiza (lo re-materializa) y lo lanza al “matadero de la historia”:

Si el atentado relocaliza todo esto no es tan sólo en el sentido de que hace de ello el centro de acontecimientos que hasta entonces se reservaban a las periferias; al introducir a la fuerza la historia en espacios cuya ideología pretendía que ésta había terminado, define a la vez unos lugares donde se recrea una identidad colectiva, donde se afirma un patrimonio, un lugar de culto y de conmemoración, que de ahora en adelante simbolizará otra América. Trágicamente (la historia es trágica), el no-lugar deviene lugar. (Augé, 2002: 63-64)

Interesado también en un tipo de lectura simbólica del acontecimiento, Baudrillard (2004: 15-16) equipara el derrumbe de las Torres al derrumbe del sistema que la propia arquitectura del WTC sublima en su apariencia material: el capitalismo monumental y triunfante¹⁵⁶. Es por ello por lo que Baudrillard califica el 11-S de “acontecimiento simbólico capital” (2004: 18-19) o –reformulando a Marcel Mauss– de “hecho simbólico total” (2004: 24-25):

Quizás alguien piense que la destrucción física fue la causante del derrumbamiento simbólico. Pero de hecho nadie –ni siquiera los terroristas– contaba con la destrucción total de las torres. De modo que, en realidad, fue su derrumbamiento simbólico el causante de su derrumbamiento físico, y no al revés. (2004: 18-19)

El desplome de las Torres encierra para Baudrillard la metáfora de un sistema extenuado por la pesada carga “de querer ser siempre el único modelo del mundo” (2004: 19). El 11 de septiembre de 2001 da origen, entonces, a una nueva “singularidad”¹⁵⁷ en la que se asiste, no al retorno de la historia, sino de lo simbólico:

Se ha dicho que los acontecimientos del 11 de septiembre constituían un retorno en toda regla de lo real en un mundo devenido virtual, con una especie de

¹⁵⁶ Haciendo gala de su prestigio como agitador intelectual, Baudrillard asevera: “En términos de drama colectivo, podría decirse que el horror, para las cuatro mil víctimas, de morir en esas torres es inseparable del horror de vivir en ellas, el horror de vivir y trabajar en esos sarcófagos de hormigón y acero” (2004: 6).

¹⁵⁷ “El terrorismo es el acto que restituye una singularidad irreductible en el corazón de un sistema de intercambio generalizado” (Baudrillard, 2004: 1).

nostalgia por los viejos valores seculares de lo real y de la historia, aunque sea violenta, pero no se trata de eso. No se trata en absoluto de la irrupción de lo real, sino de lo simbólico, de la violencia simbólica descrita por lo que yo denominaría el intercambio imposible de la muerte. (2004: 29)

Contrariamente a la opinión de Augé expuesta más arriba, para Baudrillard –en total concordancia con los presupuestos posmodernos– el “principio de realidad” se ha perdido, de ahí que la clave interpretativa para los atentados haya que sondearla en la conjunción de las dos fascinaciones de la cultura de masas del siglo XX: las que denomina “magia blanca del cine” y “magia negra del terrorismo” (2004: 28): “Lo real y la ficción son inextricables, y la fascinación del atentado es en primer lugar la de la imagen: las consecuencias simultáneamente jubilosas y catastróficas son en sí ampliamente imaginarias” (2004: 27).

Matizando ligeramente el énfasis de Baudrillard en la naturaleza “imaginaria” de los atentados¹⁵⁸, Žižek (2008: 14) se adentra en los efectos de ruptura al orden simbólico producidos por los mismos para sondearlos desde la atención a la dicotomía entre la “pasión ‘postmoderna’ por la apariencia” (el 11-S como “espectáculo teatral”) frente a la “pasión por lo Real” (el retorno violento del acontecimiento):

Deberíamos ... invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del World Trade Center fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria: al contrario, era antes del hundimiento del World Trade Center cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir, las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia simbólica). (2008: 18-19)

¹⁵⁸ “Lo real se agrega a la imagen como una prima de terror, como un estremecimiento más. No sólo es terrorífico, además es real. No es que la violencia de lo real esté ahí en primer lugar y se le agregue el estremecimiento de la imagen, sino que la imagen está ahí en primer lugar y se le agrega el estremecimiento de lo real. Algo así como una ficción de más, una ficción que supera a la ficción”. (Baudrillard, 2004: 27).

En este mundo en el que la excesiva virtualización de la vida cotidiana parece demandar el “retorno a lo Real” (2008: 20), lo Real mismo se manifiesta en forma de trauma o pesadilla fantasmal:

Lo Real que vuelve tiene el status de otra apariencia: precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla. (2008: 20)

Así, en la lectura lacaniana del 11-S desarrollada por Žižek, el derrumbe de las Torres es “una imagen, una apariencia, un «efecto», que al mismo tiempo nos entregaba la cosa misma” (2008: 20). De esta colisión entre ámbitos o regímenes de existencia o realidad deriva, en opinión de Redfield (2007), la “oscuridad” inherente al acontecimiento 11-S. La capacidad perturbadora de los atentados acaba dinamitando cualquier demarcación estable de la violencia que engendran:

The event called September 11 or 9/11 was as real as death, but its traumatic force seems nonetheless inseparable from a certain ghostliness, not just because the attacks did more than merely literal damage (that would be true of any event causing cultural trauma) but because the symbolic damage done seems spectral –not unreal by any means, but not simply “real” either. (2007: 56)

La “construcción mediada” e hiperbólica del acontecimiento, difundida reiteradamente por medio de las tecnologías de la comunicación contemporáneas, convierten al 11-S en un extraño híbrido, una suerte de “trauma sin trauma” (2007: 69) o *trauma virtual*:

I risk the term “virtual trauma” here to denote not a condition of psychological damage, but rather a making-legible, within the medium itself, of a violence inherent to all media technologies, which record and remember the unique only by effacing and forgetting it... Audiovisual media technologies transform such literal repetition into a kind of subjective power. (Redfield, 2007: 68)

Este modo de inscripción del acontecimiento traumático 11-S se apoya en el poder expansivo de los medios de comunicación para fortalecer su singular “violencia”¹⁵⁹. La singularización extrema de los hechos y de la fecha en que estos mismos ocurrieron presupone una posición de privilegio desde la que dictar la relevancia o insignificancia del devenir histórico. Como apunta Baudrillard, lejos de la artificiosidad ficcional impuesta por un guión a los acontecimientos en el cine de catástrofes, el 11-S requiere de una lectura diferente en cuanto al alcance de su “insistente” conversión en acontecimiento:

La mayoría de las cosas no constituyen acontecimiento. Son del orden de la continuidad de las causas y los efectos. El acontecimiento, por su parte, en sentido propio, es del orden de la discontinuidad y la ruptura. En este sentido, todo acontecimiento digno de ese nombre es terrorista. Es una forma de paso al acto simbólico y por ello es fuente de una fascinación singular. El equivalente de un atractor extraño. (2004: 28-29)

Esta “fascinación singular” desemboca en el fetichismo a través de la repetición compulsiva de la efeméride en los discursos informativos, los cuales, a su vez, coadyuvan a la consolidación de una memoria cultural acerca de los hechos. Así, Redfield argumenta el proceso de “fetichización” del 11-S:

At one and the same time it commemorates and preserves a past event for a future recollection, recalls the futurity that renders this past traumatic, hints at its own forgetfulness and forgettability, and effaces the effacement of the singularity and finitude that opens the space of its possibility. Moving away from itself, the name-date erects itself into a fetish precisely because it is always naming its own loss. It thus becomes a compulsively repeated slogan... a

¹⁵⁹ Vélez-Salas (2011: 38-71) establece la siguiente secuencia para describir la construcción mediática del 11-S: 1) cobertura inmediata en tiempo real e improvisación para intentar proporcionar una “lógica” para los atentados mediante dos vías principales: a) por la *analogía con la ficción* (el cine de catástrofes de Hollywood, principalmente), y b) por la *analogía con la historia* (la “sombra” de Pearl Harbor); 2) información factual/objetiva; 3) inicios de la rumorología; 4) dos días de repeticiones obsesivas de la caída de las Torres; 5) recurso al *infotainment*; y 6) tras los primeros mensajes del Presidente Bush, propagación de los mensajes de miedo y patriotismo. Las consecuencias derivadas de esta elaboración mediática del acontecimiento son tres (2011: 75-76): 1) banalización del sentimiento patriótico, 2) inoculación del miedo en el cuerpo social, y 3) legitimación de la respuesta armada por parte de Estados Unidos. Para otras interpretaciones sobre la construcción informativa del 11-S, véase también Breithaupt (2003) y Kellner (2003: 49-70).

specific instance of the more general commemorative frenzy that characterizes 9/11 discourse. (2007: 60-61)

Para Esquirol-Salom esta fijación fetichista en el “acontecimiento 11-S” proporciona el vector básico de sentido para toda una estrategia estadounidense de “revitalización económica en lo popular” (2013: 60-64). Según esta teorización, el potencial de ruptura traumática y radical del acontecimiento desafortunado es revertido para devenir “oportunidad de beneficio”. La “tragedia 11-S” se transforma así en “marca” y “franquicia cultural” al servicio de la lógica económica hegemónica neoliberal:

En muchos sentidos, el propósito de un ritual como es el consumismo es la identificación de uno mismo con un acontecimiento, hecho histórico o idea de nación, mediante los cuales superar un pasado, en este caso traumático, para construir un sentimiento patriótico esperanzador. Asimismo, este imaginario creado constituye una plataforma de promoción cultural a nivel transnacional, puesto que lo que subyace a esta reinención del sentimiento patriótico es la construcción de una imagen renovada de la cultura norteamericana cuya finalidad es la de mantener su estatus geoestratégico en materia de política y economía a nivel global. (2013: 64)

La referencia al “ritual del consumo” no es baladí, pues se asienta en la certeza – enfatizada por Augé (2002, 14-15)– acerca de la necesidad humana de (re)instaurar el orden simbólico de acuerdo a pautas y posiciones fijas. De tal manera, para combatir la “brutal contingencia” del acontecimiento se requiere integrarlo en una secuencia “lógica” donde garantizar una explicación para el mismo. La paradoja surge cuando la violencia propiciada por el acontecimiento (física en su naturaleza primera y, por tanto, palpable en sus efectos) sienta las bases para el ejercicio, y no sólo la recepción en clave filosófico-interpretativa, de otro tipo de violencia: la *violencia simbólica*. Asimétrica por condición, esta forma de violencia está basada en la explicitación de las formas “intangibles” pero duraderas de la dominación y la servidumbre, estableciendo lazos de dependencia y rituales de consumación de la deuda prestada. En la formulación de Bourdieu:

Se posee para dar. Pero se posee también al dar. El don que no se restituye puede convertirse en una deuda, una obligación duradera, y el único poder reconocido, el reconocimiento, la fidelidad personal o el prestigio, es el que se asegura al dar. En semejante universo, no hay más que dos maneras de tener a

alguien de manera perdurable: el don o la deuda, las obligaciones abiertamente económicas que impone el usurero, o las obligaciones morales y los apegos afectivos que crea y mantiene el don generoso, en una palabra la violencia abierta o la violencia simbólica, violencia *censurada* y *eufemizada*, es decir, irreconocible y reconocida... Es clara la relación entre esas dos formas de violencia que coexisten en la misma formación social y a veces en la misma relación: es porque la dominación no puede ejercerse sino bajo su *forma elemental*. (2009: 202-03)

La imposición “violenta” del 11-S como acontecimiento (Augé, 2002: 59-61) por parte del discurso hegemónico estadounidense deriva de esta cadena de servicios y obligaciones por las cuales el representante máximo del “sistema” ejerce un doble monopolio: el de la *violencia legítima* y el del “control sobre el acontecimiento”:

Hay un lazo de unión entre el monopolio del acontecimiento y el monopolio de la violencia. En primer lugar, sobre todo porque hay que estar en posesión de la fuerza para decidir qué será acontecimiento y qué no lo será. La consecuencia de ello es que cualquier acontecimiento reconocido viene a ser una especie de violencia. (Augé, 2002: 60-61)

En el contexto de una “sociedad-mundo” carente de grandes consensos en el nivel de las ideas y los proyectos políticos realmente globales¹⁶⁰, Estados Unidos hace uso de su papel de potencia hegemónica para “imponer un sentido de la historia”; aquel por el cual unas víctimas inocentes oscurecen a otras, dejadas “en los márgenes del relato”. De ello resulta, igualmente, la colisión de los grandes imaginarios globales referidos por Steger (2008, 2009): el imaginario liberal-democrático capitalista frente al “imaginario profético” (Augé, 2002: 92), cuya “garantía objetiva” no sólo no es sofocada por las actitudes occidentales (capitaneadas por su promotor principal: Estados Unidos), sino que van más bien encaminadas a eternizar una forma de fanatismo homicida. De aquí se deriva ese “intercambio imposible de la muerte” mencionado por Baudrillard en el que el terror se perpetra desde ambos ejes del espectro histórico. La “imposición del sentido” del acontecimiento 11-S –fuertemente enraizada en un imaginario nacional

¹⁶⁰ Lo que Morin (2004: 62-63) –haciendo uso de la dicotomía marxiana– analiza como la existencia de una “infraestructura sin superestructura”; o lo que, para Augé (2002: 92-94) o Ferrajoli (2005: 77-100) se deriva de la ausencia de una auténtica “esfera pública mundial”.

estadounidense revivido por obra y pensamiento de una ideología dominante en el último medio siglo— parece haber legado un mundo sujeto a un dualismo irreconciliable: el de la perpetuación del choque entre “locura religiosa” y “barbarie mercantil” (Augé, 2002: 94)¹⁶¹.

4.3. Preparando el advenimiento: del anticomunismo a los discursos de la decadencia.

Nadie sabe cuándo comenzó a desmoronarse todo, cuándo cedió el correa que mantenía a los estadounidenses unidos y a salvo, ciñéndolos con una fuerza a veces sofocante. Como ocurre siempre que se producen grandes cambios, la estructura empezó a resquebrajarse innumerables veces, de formas diversas. En un momento dado, el país, siempre el mismo país, cruzó una línea de la historia y se convirtió en algo irrevocablemente distinto.

Los estadounidenses nacidos a partir de 1960 han vivido la mayor parte de su vida adulta en el vértigo de ese proceso de desmoronamiento histórico.

George Packer, *El desmoronamiento*.

Como se ha planteado en la introducción a la segunda parte de este trabajo, la indagación acerca de los atentados del 11 de septiembre de 2001 se ha integrado en un marco histórico e ideológico más amplio que aquel sugerido por la visión mediática y la interpretación oficial estadounidenses. Se propone, por ello, trazar en los apartados que siguen un itinerario por los componentes fundacionales y las vías de desarrollo de la ideología neoconservadora que ha labrado su hegemonía en la nación norteamericana desde mediados del pasado siglo.

4.3.1. Las guerras culturales como origen del fenómeno neoconservador.

En su discurso de investidura del 20 de enero de 1981, Ronald Reagan hacía una llamada expresa a la revitalización de la nación estadounidense ante un escenario de crisis perfilado, principalmente, en su vertiente económica. En efecto, la economía norteamericana se afanaba en aquellas fechas por abandonar la fase de *estanflación* (mezcla de inflación creciente y recesión) que parecía haberse cronificado tras la crisis del petróleo de 1973; la cifra de desempleados que, al inicio del período Nixon (1969), se situaba en un 3,3%, había ascendido a casi el doble hacia finales de la década de los setenta (Hernández-Alonso, 1996: 366), y se acentuaba el declive de las zonas

¹⁶¹ Ante esta encrucijada de la historia, el propio Augé subraya la necesidad de “tomar la palabra” para crear mensajes compartidos. En la misma línea, Morin (2004: 69-71) demanda del retorno a las “fuerzas creadoras” capaces de imaginar un nuevo principio.

industriales del norte y del medio oeste. Para algunos analistas, Estados Unidos se encontraba inmersa en los momentos preliminares de su ocaso como primera economía mundial¹⁶². Sin embargo, más allá de la referencia a un episodio conflictivo de la historia económica del gigante americano, subyacía a las palabras del nuevo presidente electo la conciencia de hallarse en presencia de una crisis de mayor amplitud. El propio Jimmy Carter, predecesor demócrata de Reagan en la Casa Blanca, se había referido ya a una “crisis de la conciencia norteamericana” que, como recuerda Marco, lleva a Carter al reconocimiento sobre

Un liderazgo económico en peligro, recesión económica, dificultad para competir frente a algunos países europeos y Japón. Pero también parecía condenar a su país a expiar alguna forma de culpa, como si los norteamericanos tuvieran que seguir pagando su compromiso en Vietnam y Estados Unidos estuviera sentenciado a una permanente crisis de identidad. (Marco, 2007: 96)

Tras décadas de consolidación y disfrute de un Estado del bienestar de tipo keynesiano, la era Reagan se inicia, por consiguiente, en un proceso de acusada transformación de la sociedad estadounidense que se deja sentir en diferentes frentes de la vida nacional (Willentz, 2008: 5-6):

- Las zonas del *sunbelt*¹⁶³ se encuentran en apogeo, mientras se acentúa el declive de las zonas industriales del norte y el medio oeste.
- Los movimientos de derechos civiles y feministas de los sesenta socavan viejos prejuicios, al tiempo que presentan potenciales áreas de disputa.
- El trauma del asesinato de J. F. Kennedy tanto como las presidencias “fallidas” de Johnson y Nixon alimentan la desafección popular hacia los líderes políticos.
- El desastre de la campaña militar en Vietnam¹⁶⁴ rompe con el consenso entre (y dentro de los) partidos acerca de la política del “detente” o “contención”

¹⁶² Wallerstein (1997), por mencionar un ejemplo, argumenta que Estados Unidos alcanza la verdadera hegemonía en el “sistema-mundo capitalista” entre 1945 y 1967. A partir de esta última fecha, la hegemonía entra en quiebra para desaparecer definitivamente en la década de los noventa del pasado siglo.

¹⁶³ Zona geográfica de EEUU. comprendida entre la costa atlántica del Sureste y la costa del Pacífico en el Suroeste.

¹⁶⁴ En palabras de Daniel Bell, la guerra de Vietnam fue el gran catalizador de la conflictividad social en Estados Unidos: “Esta guerra no tiene parangón en la historia norteamericana. Fue sentida como

(*containment*) que prevalecía desde que fuera formulada por George F. Kennan durante los estadios iniciales de la “Guerra Fría” (García Neumann, 2008: 179; Mora, 2005: 17-21).

Es este mismo panorama histórico el que describe –de manera casi simultánea a la llegada de Reagan a la presidencia– Harris (2004/1981) para abundar en los “discursos de la decadencia” que localizan en la crisis resultante de las dos décadas precedentes el comienzo de un “cambio cultural profundo”. El diagnóstico crítico de Harris se focaliza en tres aspectos:

- El declive del sistema económico, excesivamente burocratizado y centralizado. Las demandas de inclusión de amplios sectores sociales (especialmente de la población afroamericana) han acabado provocando, igualmente, un derrumbe de la ética profesional centrada en el esfuerzo y la meritocracia, que es sustituida por un modelo basado en la “igualdad de resultados”.
- Como consecuencia directa de las mutaciones en el modelo económico-productivo: las rupturas en los modelos de vida familiar y sexual, con el desmantelamiento de la “mística femenina” y el auge de conductas sexuales “libertinas”¹⁶⁵.
- El ascenso de las sectas y los cultos religiosos, reflejo de un estado de desconcierto generalizado ante el rápido cambio cultural que conduce a “un último y desesperado intento por alcanzar un dominio terrenal y un bienestar material a través de medios mágicos y sobrenaturales” (2004: 198). A la luz de estas tendencias, Harris advierte: “lo que se aprecia es una Norteamérica peligrosamente frustrada que se está tornando cada vez más receptiva a las

moralmente ambigua, si no dudosa, por una gran parte, tal vez la mayoría, de la población... En la conducción de la guerra surgió un crítico problema de credibilidad que amenazó a la legitimidad misma del cargo de presidente... Durante la guerra de Vietnam el repudio al gobierno llevó a muchos a repudiar la nación” (1994: 182).

¹⁶⁵ “Cuando el costo de criar hijos se disparó, el segundo sueldo de la esposa-madre se volvió esencial para las parejas con aspiraciones de clase media. El barniz sentimental –la «mística»– que encubre la explotación inherente a los tradicionales roles sexuales empezó a agrietarse. Todo el edificio del imperativo marital y procreador, con sus dobles patrones victorianos y su mojigatería patriarcal, se empezó a desmontar. Se vinieron abajo las tasas de natalidad y de primeras nupcias. Aumentaron las de divorcio, las uniones consensuales, los matrimonios aplazados, las familias sin hijos o con uno solo, y surgió toda una nueva conciencia sexual, libertina y antiprocreadora” (2004: 196).

soluciones carismáticas, mesiánicas y fanáticas a sus problemas materiales” (2004: 199).

En el análisis de Harris se viene a incidir en una de las tesis fundacionales del neoconservadurismo estadounidense: el nacimiento de una *cultura adversaria*¹⁶⁶ o “antagónica” en el “frente doméstico”. Ello se produce a resultas de la conflictividad social extrema de la década de los sesenta, con el consecuente deterioro de los cimientos del modelo valorativo que había regido tradicionalmente la vida de los estadounidenses. Sin menospreciar el impacto de los condicionantes materiales de la existencia, estos discursos de la decadencia¹⁶⁷ vendrán a resaltar –de manera abierta o tan sólo implícita– la noción de la “guerra cultural”: un escenario en el que las ideas, expectativas y proyectos de futuro para la vida colectiva constituirán el objeto de la disputa por la supremacía ideológica en el terreno de la política nacional e internacional. Es en este contexto donde han de explorarse los orígenes del neoconservadurismo¹⁶⁸.

4.3.1.1. La guerra por la hegemonía mundial: contra el comunismo.

En la interacción entre los ámbitos de la política doméstica y de la acción exterior, Estados Unidos ya había asumido con anterioridad el principio insoslayable de la guerra cultural. Como parte de la estrategia en pos de garantizar su hegemonía de superpotencia emergente en la posguerra, la Administración norteamericana se embarcó

¹⁶⁶ Steinfels (1980) refiere el significado originario del término tal y como fue empleado por Lionel Trilling: “Trilling had in mind the ‘subversive intention’ characterizing modern writing, its opposition of bourgeois society, its affirmation of the self against social constraint, its contempt for convention, its incessant exploration of experience, its estrangement from the ‘ordinary’ in life, family, the neighborhood, the routine job... Mass higher education put the scriptures of the adversary culture on everyone’s list of required reading. A commercial culture voracious for new sensations had marketed Bohemia” (1980: 56).

¹⁶⁷ La pregnancia de estos discursos en la vida política norteamericana del último medio siglo parece haber eclipsado de una manera permanente los logros derivados de las medidas redistributivas de la Gran Sociedad, de las luchas por los derechos civiles, de la militancia estudiantil, etc. A ello aludía ya Steinfels cuando advertía de que la crónica sobre la década de los setenta había quedado marcada por la impronta de sus críticos: “that decade’s most enduring legacy to American politics may be the outlook forged in reaction to sixties turbulence, an outlook fierce in its attachment to political and cultural moderation, committed to stability and the prerequisite for justice rather than the other way around, pessimistic about the possibilities for long-range, or even short-range, change in America, and imbued with a foreboding sense of our civilization’s decline” (1980: 1).

¹⁶⁸ Oliet-Palá (1993) prefiere situar el origen de esta ideología política en el entorno de los discursos sobre la “decadencia” o el “fin de las ideologías” (*endism*) de la década de los cincuenta y principios de los sesenta.

en una “Guerra Fría cultural”¹⁶⁹ (*Kulturkampf*) encaminada a derrocar a la extinta Unión Soviética en ese combate a muerte por “el alma y el corazón” del mundo:

La *Kulturkampf* consistía en una vasta campaña para “apagar el interés” hacia el mundo comunista, promover una “ideología que rivalice con el comunismo” y estimular la visión de EE.UU. como “guardián de la libertad” en el mundo. Significaba también “depurar” en el campo de la cultura aquellos elementos que significasen potenciales enemigos. Para ello se debían ganar como aliados naturales a los elementos provenientes de la izquierda no comunista o enemiga del stalinismo, bajo el supuesto de que nadie podría conocer y luchar mejor contra el comunismo que los excomunistas. Su principal objetivo no era tanto la población en general, sino sobre todo la élite cultural, la *intelligentsia*. Teniendo bajo su influencia o control a los líderes intelectuales, maestros, artistas, periodistas y a los “formadores de opinión”, se tendrían controladas de manera natural a las masas. (García-Neumann, 2008: 182)

Como afirma Whitfield (2006: 259), la Guerra Fría politizó la cultura estadounidense. El ascenso al poder de Harry S. Truman propulsó una estrategia de confrontación contra la Unión Soviética –la otra superpotencia triunfadora tras la segunda gran conflagración bélica mundial– que requería no sólo de un clima beligerante en las relaciones internacionales, sino también de un adoctrinamiento de la población norteamericana. Como el propio Truman había afirmado en un mensaje al Congreso el 19 de diciembre de 1945: “whether we like it or not, we must all recognize that the victory which we have won has placed upon the American people the continuing burden of responsibility for world leadership” (citado en Stevenson, 2008: 131). La interpretación de este liderazgo como abandono de la actitud pacificadora de Roosevelt –más favorable a la coexistencia de las dos principales esferas de poder en el mundo– inaugura un estadio de “guerra psicológica” (*psycho-war*) encaminado a consolidar la primacía norteamericana en el nuevo orden posterior a 1945. Preocupado por constituir este orden en concordancia con los valores nacionales, el aparato gubernamental de EE.UU. se dispone a promover una serie de iniciativas con las que precipitar el “cambio cultural mediante el uso de la psicología de masas” (García-

¹⁶⁹ Véase, especialmente, Stonor-Saunders (2003). Para un relato sobre la gestación del neo-conservadurismo en este contexto de la Guerra Fría Cultural se recomienda también la consulta de García-Neumann (2008: 177-215) y Steinfels (1980: 29-32).

Neumann, 2008: 193). Es este el inicio de la “gran estrategia seductora” del Imperio Estadounidense.

Parte de este proyecto comprendía la financiación de la producción intelectual de la izquierda anti-estalinista, que se servía de publicaciones como *The Partisan Review* o *The New Leader* para hacer oír su voz política. En torno a estas revistas se dieron cita autores (científicos sociales en su mayoría) que compartían militancia socialista y preferencia por la doctrina trotskista¹⁷⁰. Entre ellos, los que poco después vendrían a configurar el núcleo originario del neoconservadurismo estadounidense habían nacido alrededor de 1920 y compartían tanto una extracción social humilde (casi todos eran hijos de inmigrantes judíos¹⁷¹ que habían huido de los totalitarismos europeos) como el estar radicados en ciudades de la Costa Este (Nueva York, Boston o Washington D.C, principalmente). Es, de hecho, por la vinculación del grupo con el *City College* neoyorquino por lo que se les acabará conociendo como los *New York Intellectuals*. Junto al ya mencionado Lionel Trilling, formaban parte del grupo los futuros “patriarcas” de la corriente neoconservadora: Daniel Bell, Irving Kristol, Nathan Glazer, Norman Podhoretz, Sidney Hook, Seymour Martin Lipset y Melvin Lasky, entre los más relevantes¹⁷².

Estas figuras de la intelectualidad neoyorquina se enrolarán pronto en la causa de la Guerra Fría Cultural, contexto embrionario para la conversión política de dichos intelectuales y semilla de la que brotará la corriente neoconservadora. La implicación en la Guerra Fría Cultural la realizarán estos autores bajo el auspicio de la CIA de Allan Dulles y su proyecto del *Congress for Cultural Freedom/Congreso por la Libertad Cultural* (CLC) (1950), una de las acciones claves encaminadas a fomentar la

¹⁷⁰ La influencia del pensador ruso en los círculos universitarios norteamericanos desde aproximadamente la década de los treinta no resulta tan sorprendente como pudiera parecer a primera vista. Para García-Neumann (2008), existían afinidades muy reseñables entre la ideología trotskista y la política de EE.UU.: a) La auténtica interpretación de Marx, según el trotskismo, era que el socialismo, como etapa superior histórica, sólo podía establecerse luego del máximo desarrollo de las fuerzas productivas del capitalismo, para lo cual era clave positivamente el papel histórico que representaba EE.UU. b) La revolución comunista debía ser mundial o no lo era verdaderamente... Se requería antes una unificación económica y una modernización política mundiales que solo podía lograr en ese momento la potencia estadounidense. c) Con la persecución a Trotski (asesinado en México en 1940 por órdenes de Stalin) y a sus seguidores, el “enemigo principal” no era ... la potencia capitalista sino el comunismo estalinista, en contra del cual eran válidas todo tipo de alianzas (2008: 187).

¹⁷¹ Véase Friedmann (2005) para un estudio detallado de las raíces judías de este grupo fundacional neoconservador.

¹⁷² Véanse Steinfels (1980: 5, 81-187) y García Neumann (2008: 187-191) para una relación más extensa de los integrantes del núcleo originario neoconservador, incluyendo amplias reseñas biográficas y de la trayectoria intelectual de sus principales figuras.

supremacía ideológica mundial norteamericana frente a la expansión de la revolución comunista dirigida desde el *Komintern*. Las actividades derivadas del Congreso incluían la colaboración de centros de estudios, fundaciones, grupos editoriales, redes de emisoras o galerías de arte, y tenían como objetivo “bombardear” por medio de iniciativas culturales (conciertos, exposiciones, charlas y conferencias, publicaciones, etc.) las esferas públicas de las principales naciones del mundo. El objetivo último residía en convencer a las masas del carácter “benigno” de la hegemonía norteamericana, apelando para ello al atractivo de una escena artístico-cultural nacional (de la música jazz y el expresionismo abstracto al cine hollywoodense) lo suficientemente vigorosa como para aniquilar la fascinación por la utopía comunista. El centro de operaciones del CLC se estableció en París, teniendo en Londres y Berlín otros centros operativos fundamentales para una red de difusión cultural-propagandística que acabó teniendo presencia en más de treinta países (incluyendo a gigantes asiáticos como India o China).

Desde la sede en Londres, Irving Kristol se haría cargo en 1953 de la dirección de la revista *Encounter*, la publicación señera de entre las nacidas por iniciativa del CLC. Otro de los “padres fundadores”, Daniel Bell, se ocuparía de coordinar la celebración de seminarios internacionales del propio CLC, al tiempo que colaboraba con la editora Time-Life del millonario Henry Luce (uno de los más convencidos financiadores del anti-comunismo en la época)¹⁷³. Sydney Hook, por su parte, también se involucraría decididamente en la agenda del CLC; a él se debe la creación en 1951 de la versión doméstica del CLC, el *American Committee for Cultural Freedom/Comité Estadounidense por la Libertad Cultural*. Tras sólo seis años de actividad, el Comité fue disuelto en Nueva York por las porfías entre un sector “duro” (comandado por Hook y Kristol) y un sector “blando” (García-Neumann, 2008: 185), pero su ejemplo puede servir para demostrar el viraje ideológico de un sector de la intelectualidad norteamericana de izquierdas hacia posturas radicalmente anti-comunistas.

En opinión de Steinfels (1980: 26), la herencia de un pasado socialista confrontado por el ascenso de los totalitarismos en Europa marca profundamente tanto la vida como el pensamiento de los “patriarcas” neoconservadores. Se trata de una militancia socialista condicionada por la crónica familiar inscrita en la propia biografía de los

¹⁷³ Véase también referencia posterior a Luce en epígrafe 4.6.2.

miembros de este colectivo. Se trata de la crónica de los expatriados por las persecuciones del régimen nazi y la de una visión del totalitarismo que se muestra igualmente horrorizada por el conocimiento de la experiencia de los gulags soviéticos y la paranoia homicida de Stalin. A la luz de las consecuencias de la locura totalitaria, la cosmovisión izquierdista de estos autores aparece debilitada por diversas razones: el socialismo había sido incapaz de reprimir la emergencia de dichas fuerzas anti-democráticas, e, incluso, había servido de plataforma inicial para las mismas (no en vano, Hitler había impuesto una tiranía nacional-socialista y Mussolini guardaba un pasado de filiación con el socialismo). Es en esta colisión de una idea política con una percepción acerca de su propia inconsistencia que se produce el paso de una *mística* (desencantada) a una *política* (neoconservadora) (Steinfels, 1980: 26).

El germen del neoconservadurismo en el contexto de la “guerra por las mentes” de la posguerra ofrece, por tanto, una perspectiva muy selectiva del concepto del horror en la historia. La asunción meditada e incondicional por parte de los “padres fundadores” neocón de los valores del nuevo orden norteamericano obstruye una reflexión más matizada de las consecuencias catastróficas de la propia acción exterior de EE.UU. (en especial de la entonces reciente barbarie propiciada en Hiroshima y Nagasaki). Un segundo aspecto que arroja sombras sobre la concepción del neoconservadurismo en esta coyuntura histórica ha de relacionarse con su vinculación temprana con las instancias de poder norteamericanas; en concreto, con el apoyo logístico y financiero de una agencia gubernamental tan controvertida como la CIA, o de grandes fundaciones o grupos empresariales como Ford o el emporio Time-Life. Donde los “patriarcas” neoconservadores no quisieron encontrar ninguna incoherencia con su estatuto de intelectuales independientes, analistas de esta corriente política –como el propio Steinfels (1980: 31-32) o Mellón & Lara Amat y León (2009) – han advertido de los límites de una *intelligentsia* realmente autónoma, liberada del manto del poder. Como se argumentará en los apartados que siguen, la ductilidad del pensamiento neoconservador es inseparable de su activa militancia y de su vínculo “orgánico” con las altas esferas de poder en los EE.UU.

4.3.1.2. La guerra “doméstica”: contra la “cultura adversaria”.

Si bien el cumplimiento de ese “destino manifiesto” de los Estados Unidos mediante la misión exterior no presentó una oposición interna considerable hasta el trauma de

Vietnam, no ocurrió lo mismo en el espacio doméstico. En ese ámbito íntimo de la vida nacional, la cultura norteamericana se enfrentaba a sus irreductibles contradicciones históricas. Es en este clima de “crisis cultural” o “crisis de sentido” en el que puede trazarse la impronta “revolucionaria” del neoconservadurismo tal y como vino a manifestarse de manera hegemónica a partir de la presidencia de Ronald Reagan.

Sin duda, una de las formulaciones teóricas más preclaras e influyentes de esta visión de la decadencia norteamericana puede hallarse en la obra *Las contradicciones culturales del capitalismo* de Daniel Bell (1994/1976). Partiendo de la motivación empírica inicial de *The Public Interest* –la publicación que cofundó con Kristol en 1965 y que también recibió financiación por parte de la CLC– Bell fundamenta su crítica cultural en un detallado análisis sociológico de las transiciones y rupturas entre una mentalidad norteamericana tradicional y un modelo moderno. Este nuevo modelo, centro del escrutinio crítico de Bell, es el promovido por el capitalismo avanzado, cuyos orígenes sitúa en la génesis de la “sociedad de masas” en los años veinte del pasado siglo.

La base de su método sociológico la expone Bell tanto en esta como en su obra previa, *El advenimiento de la sociedad post-industrial* de 1973 (1989/1973): la totalidad de la realidad social puede ser estructurada en tres ámbitos diferentes gobernados por *principios axiales* igualmente contrastados (1994: 17-41):

- 1) Estructura social u “orden tecnoeconómico”, cuyo principio axial lo constituye la “racionalidad instrumental” regida por criterios de eficiencia, productividad, aprovechamiento de recursos, maximización de beneficios, etc.
- 2) Orden político, cuyo principio axial, la legitimidad, es fomentado a través de medidas de igualdad y representación-participación.
- 3) Cultura, en el sentido cassireriano, como “ámbito de las formas simbólicas”, o del “simbolismo expresivo”: “los esfuerzos, en la pintura, la poesía y la ficción, o en las formas religiosas de letanías, liturgias y rituales, que tratan de explorar y expresar los sentidos de la existencia humana en alguna forma imaginativa” (1994: 25). El principio

axial de este tercer ámbito lo constituyen la “autogratificación” y la “realización personal-hedonista”¹⁷⁴.

Contra la utopía marxista del “fin del mercado”, Bell argumenta la imposibilidad de plantear un escenario donde la economía no juegue un papel definitorio, encaminado así su argumentación en dos direcciones: por un lado, hacia una defensa del sistema capitalista –enarbolado igualmente por otros pensadores afines al neoconservadurismo de “primera generación” como Michael Novak (1991) y Peter L. Berger (1991)¹⁷⁵; y poniendo énfasis, por otro lado, en la erosión de la ética tradicional de la sociedad burguesa norteamericana por obra y efecto de la exaltación paroxística del ideal moderno acerca de la autonomía del individuo. La “América inestable” que describe Bell (1994: 171-207) se caracteriza por la pérdida del equilibrio relativo de fuerzas entre los tres ámbitos que estructuran la realidad social:

Las contradicciones que veo en el capitalismo contemporáneo derivan del afloramiento de los hilos que antaño mantenían unidas a la cultura y la economía, y de la influencia del hedonismo, que se ha convertido en el valor predominante de nuestra sociedad (1994: 11)

Se trata de un verdadero “ataque” del ámbito de la cultura contra la estructura social. Como instigador cercano en el tiempo de este proceso de quiebra de los valores morales “últimos” del sistema capitalista norteamericano, Bell identifica a J. F. Kennedy. Las promesas de prosperidad compartida del mandatario estadounidense durante los primeros sesenta –su política de “expectativas crecientes” para el conjunto de la sociedad– acabaron causando, en opinión de Bell, un “fuego de retroceso” (*backfire*): la “crisis de las expectativas crecientes”¹⁷⁶. Ello es acompañado de un espíritu

¹⁷⁴ Como se puede apreciar, Bell no sigue la división marxista clásica de infraestructura y superestructura –ni cree en los sistemas dialécticos en los que un modelo sucede y desplaza a otro–, sino que teoriza un sistema menos determinista en el que cualquiera de las tres esferas o dimensiones sociales provoca cambios y variaciones en el mundo social. También se opone a la teoría funcionalista (Durkheim, Parsons...), desmarcándose, por tanto, de las visiones holistas y orgánicas (el cuerpo social como organismo unitario y evolutivo) del mundo social que, entre otros factores, impregnan el conservadurismo clásico.

¹⁷⁵ Bell, no obstante, plantea dudas sobre la dinámica imperialista estadounidenses, desmarcándose así de la actitud intervencionista y militarista en materia exterior de los neoconservadores del nuevo siglo.

¹⁷⁶ Macridis & Hulliung (1998), refiriéndose a los desafíos del capitalismo a finales del siglo XX, definen el concepto de *crisis de expectativas crecientes* del siguiente modo: “Es sencillamente difícil hacer frente a todas esas demandas crecientes, no sólo porque los recursos son limitados, sino porque para ello son necesarios cambios estructurales e institucionales. Se necesitan nuevos servicios y se deben poner en marcha nuevos mecanismos institucionales. Aun el sistema más abierto y sensible experimenta un

revolucionario entre los segmentos más jóvenes de la población que dará lugar a la proliferación de prácticas sociales (entre ellas, los nuevos hábitos sexuales) y artístico-culturales (la “contracultura”) en los que Bell no ve más que un hedonismo sin anclajes: la “patética celebración del yo” (1994: 141). De ahí que llegue afirmar:

No me referiré a los sucesos de la década, sino a las crisis culturales, más profundas, que acechan a las sociedades burguesas y que, a la larga, desvitalizan un país, confunden las motivaciones de los individuos, provocan una sensación de *carpe diem* y socavan su voluntad cívica. Los problemas conciernen menos a la adecuación de las instituciones que a los tipos de significados que sustentan a una sociedad. (1994: 39)

A lo que alude en el fondo Bell es a la amenaza del desmontaje progresivo de todo un imaginario social estadounidense cimentado en la tradición:

El hedonismo, la idea del placer como modo de vida, se ha convertido en la justificación cultural, si no moral, del capitalismo. Y en el *ethos* liberal que ahora prevalece, el impulso modernista, con su justificación ideológica de la satisfacción del impulso como modo de conducta, se ha convertido en el modelo de la imago cultural. Aquí reside la contradicción cultural del capitalismo. (1994: 33)

De acuerdo con esta lectura, la modernidad ha desembocado en una quiebra del sistema de creencias que sustenta la vida colectiva, una “crisis espiritual” (1994: 39) que deja los designios del mundo en manos del otro gran enemigo de este grupo de neoconservadores “tempranos”: el “humanismo secular” (la cultura “adversaria” y hedonista de la “Era de Acuario” o del “bazar psicodélico”, como la denomina Bell). Ante la contundencia del diagnóstico –el de una sociedad incapacitada para el sufrimiento (como expusiera Irving Kristol) y sólo dedicada a la satisfacción plena del deseo individual–, la solución esbozada por Bell pasa por un retorno a los “sentidos trascendentes”: “¿Qué nos mantiene aferrados a la realidad, si nuestro sistema secular de significados resulta ser una ilusión? Me arriesgaré a dar una respuesta anticuada: el

período entre el momento en el que se articulan y se hacen constar las demandas y el instante en que se desarrollan nuevos mecanismos para responder a ellas... La intensidad y el número de demandas de las minorías, organizaciones profesionales, sindicatos, grupos de estudiantes, asociaciones culturales, etc. (muchas de ellas formuladas en un lenguaje ideológico radical) amenazan con sobrepasar a las instituciones democráticas existentes” (1998: 94-95).

retorno de la sociedad occidental a alguna concepción de la religión” (1994: 40-41) nuestro). El restablecimiento del “vínculo con la tradición” (base de toda forma de mentalidad conservadora) ha de suponer la salida a la “crisis de credibilidad” en la que ha desembocado la sociedad estadounidense tras décadas de abandono a la liberación sin límites.

Para Bell, en resumen, la entrada de Estados Unidos en un “mundo post-secular” ha de (re)-conectarse con un imaginario social e histórico fundacional, el de la teocracia puritana de los orígenes: “el gran hecho influyente en la historia de la mente norteamericana”, como lo denominara Van Wyck Brooks en su influyente obra *The Wine of the Puritans* de 1908 (citado en Bell, 1994: 65). Los dos pilares de este modelo teocrático —la ética protestante y el “templado” temperamento puritano—, los cuales habían proporcionado el “sistema valorativo tradicional de la sociedad burguesa norteamericana” (1994: 63), han de ser restaurados, produciéndose así la salida a la inercia decadente del gigante americano en su tránsito hacia el nuevo milenio. Se materializa, por tanto, esa “paradoja irresoluble” del conservadurismo norteamericano que, como afirma Susman (2003), pretende recuperar la herencia puritana en concordancia con una lectura intrínsecamente ideológica de la historia. En la misma se incurre en la contradicción radical de que el recurso a la tradición fundacional de la nación con propósitos “purificadores” se precipita precisamente para combatir las consecuencias perjudiciales derivadas de los desarrollos históricos de esa misma cosmovisión y lógica puritanas originarias: “The new Puritan history became an ideological weapon against such “moral” actions of men and governments previously defended as a culmination of the Puritan tradition and dream for America” (2003: 45-46). Para Susman, este hecho paradójico ilustraría uno de los tres vectores sobre lo que bascula cualquier búsqueda de la esencia del conservadurismo estadounidense; siendo, además de la “paradoja”, la “ironía” y la “tragedia” los descriptores más acertados para enmarcarla (2003: 58).

Esta problemática acerca del “cortocircuito” o ruptura entre sociedad y cultura¹⁷⁷ inspira el análisis de la economía cultural capitalista del también sociólogo y teólogo Peter Berger (1991). Partiendo de unas premisas similares a Bell (el objetivo por

¹⁷⁷ Esta ruptura fue teorizada, asimismo, por Habermas desde una perspectiva contrastada a la de Bell (García-Neumann, 2008: 141-176; Innerarity, 2014: 95).

establecer un diagnóstico sobre las sociedades capitalistas avanzadas desde bases empíricas firmes), Berger rechaza el economicismo excesivo de la teoría marxista, e integra el análisis sobre el capitalismo en la interacción con otras esferas de la realidad social. Sus conclusiones producen una apología del sistema capitalista fundamentada sobre criterios pretendidamente científicos (1991: 262-64). Tanto en los dominios del bienestar material de la población, las libertades políticas y democráticas, la protección de los derechos humanos como en los del fomento de la autonomía individual, el capitalismo se consolidaría como el sistema más apto y garantista, en especial en la comparativa con las alternativas socialistas. Sin embargo, para Berger, las tendencias disgregadoras y expansivas propulsadas por la prosperidad material capitalista lo caracterizan como un enemigo natural de los valores de la tradición:

Si se mira con la perspectiva tradicionalista, el capitalismo es un enemigo puesto que su dinámica (precisamente la que Joseph Schumpeter denomina la “destrucción creativa”) socava las instituciones y modos de vida tradicionales... la modernización como tal e independientemente de si adopta la modalidad capitalista o socialista, es una amenaza para la tradición... El tradicionalismo consecuente tiene que dedicarse a una crítica más fundamental de la modernidad. (1991: 265)

Como enfatiza Innerarity, en este modelo de crítica cultural conservadora la “idea central consiste en que las instituciones fortalecidas moralmente constituyen la esperanza para la humanidad” (2014: 95). Contrariamente a la fijación de la crítica de la Nueva Izquierda posmarxista en las determinaciones económicas de la existencia social, la pregnancia del diagnóstico de la crítica cultural neoconservadora deriva de su habilidad para haber situado el debate en el espacio de los valores y contenidos ideacionales que sustentan la vida colectiva. Es este el terreno en el que germinan las “guerras culturales” que, como nos recuerda Marco (2007), se vienen librando, desde las década de los sesenta y los setenta hasta el presente, como expresión del final de los grandes consensos morales sobre los que se había cimentado tradicionalmente la convivencia en la nación norteamericana:

El primer frente de batalla es intelectual, académico y mediático. Es en estos círculos donde se han elaborado y difundido los nuevos estereotipos. Pero lejos de limitarse a esa trinchera, las “guerras culturales” afectan a todo el mundo

porque se refieren, antes que a la política, a la forma en que la gente vive y concibe su integración en la sociedad. Tienen repercusiones en la vida cotidiana, en la vida familiar, en las relaciones afectivas, en la educación, en la ley y también, claro está, en la política. (2007: 318-19)

Ha de reseñarse, entonces, que este (exitoso) “asalto al imaginario social” emprendido por el neoconservadurismo nace, en primera instancia, como un ambicioso proyecto de crítica cultural encaminado a remodelar sustantivamente los valores y discursos de la sociedad estadounidense tras décadas de hegemonía demócrata. Se trataría, en consecuencia, de una auténtica “revolución neoconservadora” con vistas a la restitución de un sentido de la tradición. Desde esta premisa, la propagación de los discursos de la decadencia –con su inherente carga de prejuicios sobre el excesivo gobierno, la “tiranía de las minorías”, las políticas redistributivas en materia económica, el hedonismo cultural y el “insustancial” arte moderno– resulta en paso previo para fomentar la revitalización de las instituciones centrales para la preservación y reproducción del orden social. Se trataría, por tanto, de garantizar el “rearme moral” de la sociedad y sus instituciones, o lo que es lo mismo, de restablecer el equilibrio perdido entre la estructura social y el mundo cultural. Ello pasa, de manera necesaria, por devolver a las prácticas capitalistas su sesgo trascendente –el modelo ético protestante teorizado por Weber (2012/1904-1905)– y de reforzar las *estructuras intermedias compensadoras* (Mardones, 1991a: 232; 1991b: 121-122): familia, religión, vecindario y asociaciones de libre formación. El potencial equilibrador de estas instituciones es visto por los neoconservadores como un antídoto contra el desmantelamiento y aniquilación total de la tradicional ética puritano-calvinista originaria que cimenta la economía capitalista norteamericana.

Si, como advierte Berger, “[e]l capitalismo padece de una incapacidad intrínseca para generar legitimaciones” (1991: 254), parte sustancial del proyecto neoconservador se concibe precisamente en cuanto propósito de justificación legitimadora del modelo económico-cultural capitalista. Ello genera la proliferación de discursos acerca de un capitalismo reforzado y trascendente. Enfrentados a la paradoja radical o “contradicción original” del capitalismo –un sistema que amenaza con erradicar sus propios fundamentos y sentidos vinculantes–, los pensadores neoconservadores de primera generación optan por la recomposición del modelo de convivencia nacional sobre la convergencia entre ética económica neoliberal y teología política democrática.

Entregado a esta causa con marcado fervor, Michael Novak (1991) –colaborador del papa Juan Pablo II (Marco, 2007: 254)– acuña en 1982 el concepto de *capitalismo democrático*, término que condensa en sí esa “devoción neocón” por el capitalismo (Mardones, 1991a: 79-89). A pesar de someter a Weber a una revisión crítica, Novak (1991: 89-95) se basa en el argumento del sociólogo alemán sobre la “afinidad” (entre capitalismo y ética protestante¹⁷⁸) para defender la congruencia entre capitalismo en economía, sistema democrático y religión. Para ello, esgrime los siguientes argumentos a favor de las “raíces evangélicas del capitalismo” (Novak, 1991: 97-100):

- a) Afinidad entre la dimensión social capitalista y la propia del Reino de Dios (la preocupación por el bien común).
- b) “El mercado como promotor de libertad e interdependencia ofrece familiaridad profunda con la tradición judeo-cristiana, promotora de hombres libres que ejercitan actos libres de la conciencia personal” (1991: 98).
- c) La concepción abierta de la historia humana, según el espíritu del capitalismo, es afín a la concepción abierta y entregada a la responsabilidad libre del hombre de la tradición judeo-cristiana.
- d) La vigilancia permanente frente a la concepción de la libertad ofrece afinidad con la concepción judeo-cristiana del pecado.

En la versión de Novak y del resto del elenco neocón temprano –y sin obviar los diferentes matices en el pensamiento de este grupo de autores– la teología del capitalismo democrático se opone al modelo de la teología de la liberación surgida en Latinoamérica a finales de los sesenta. Contra las tesis a favor de un cristianismo más responsable socialmente –más afín a la teoría marxista– y orientado hacia la problemática urgente de la pobreza en el mundo, el pensamiento neoconservador fomenta un modelo alternativo de “salvación por el capitalismo” cargado de un fuerte componente moral. En opinión de Mardones, ello supone un calculado uso de la religión como “terapia social” destinada a superar el escollo de la crisis cultural percibida:

¹⁷⁸ “El viejo protestantismo... tenía poco que ver con eso que se llama hoy «progreso»; era un enemigo directo de aspectos enteros de la vida moderna, de los que actualmente ya no querría prescindir el confesional más radical. Así que si se puede encontrar una afinidad interna entre el espíritu del protestantismo antiguo y la cultura capitalista moderna, tenemos que intentar buscarla, de grado o por fuerza, no en ese supuesto «goce mundano», más o menos materialista o antiascético, sino en su rasgos puramente *religiosos*” (Weber, 2012: 80).

La propuesta neo-conservadora suena a recuperación tradicional e interesada de la religión. Pero la visión de Bell de que ni el control político ni la ingeniería social pueden sustituir a las tradiciones valorativas y morales de la sociedad ... merece ser examinada con cuidado. No se trata de volver a una unidad cosmovisional religiosa, sino de atender a una problemática compleja en la que se dan cita las cuestiones de la identidad colectiva, de la integración social y de la ética cívica. Desde Durkheim y sus representaciones colectivas, pasando por Weber, hasta C. Castoriadis y su imaginario y la creación de significado socio-histórico, estas cuestiones limitan con la religión. (1991a: 107)

En línea con esta tesis de Mardones –o, más bien, reformulándola– el neoconservadurismo aspira a convertirse tanto en la “religión del capitalismo”, como en su imaginario político fundamental¹⁷⁹, el ámbito ideacional que sustenta las prácticas de la economía capitalista. Por tanto, es posible identificar en esta salida a la crisis cultural por la vía de la reflexión intelectual no sólo un proceso de “resacralización” de la vida colectiva, sino una dinámica de re-ideologización más amplia del marco cultural estadounidense no exenta de ironías implícitas:

El análisis del discurso neoconservador en relación con el momento histórico en el que se desarrolla revela, no sólo en qué medida está determinado por él, sino también que su crítica no se reduce a un diagnóstico de la situación sino que, desde una supuesta neutralidad ideológica, se traduce en una propuesta normativa que proporciona una fuente de legitimidad a determinadas orientaciones políticas, tanto en el ámbito interior como exterior, adquiriendo, así, la forma de una ideología cuya muerte había sido anunciada por autores que se mueven dentro de sus filas. (Innerarity, 2014: 96)

Puede convenirse, por tanto, con De la Rasilla del Moral (2005: 14), que el “activismo ideológico” supone una de las características definitorias del movimiento neoconservador desde sus mismos orígenes.

¹⁷⁹ Como afirma van Dijk (2000), más que una simple ideología, el neoconservadurismo constituye en Estados Unidos una *metaideología*. Dado su carácter versátil y transversal, el neoconservadurismo aglutina toda una serie de imágenes, valores y principios doctrinales que han sido conjugados de manera dispar en las últimas décadas. Ello hace de esta forma de pensar lo político un depósito de significaciones; esto es, de un imaginario.

4.3.2. La contribución de la Nueva Derecha Cristiana (NDC).

El “rearme moral” propulsado intelectualmente por los primeros ideólogos neoconservadores estableció sinergias con otros movimientos que adquirieron una relevancia política inédita con anterioridad a la década de los 1970. El más reseñable de dichos movimientos se deriva de la decidida politización de amplios sectores del espectro religioso norteamericano, especialmente de las iglesias evangélicas. La virulenta reacción de las mismas contra el “exceso liberal” de la contracultura y los discursos de la diversidad de la Gran Sociedad fomentará otra variante de activismo político conservador que traerá a la primera línea del debate nacional la referencia a los principios del fundamentalismo cristiano. Entre los más notables de estos principios figuran la experiencia de la conversión o “renacer”, la doctrina de la salvación y la infalibilidad e interpretación literal del texto bíblico. Frente al aperturismo religioso y la mayor conciencia social escenificada por el Concilio Vaticano Segundo (1962-1965), este grupo de “cristianos renacidos” norteamericanos radicaliza su sesgo moral y se asocia desde entonces al conservadurismo político y a su codificación institucional más visible, la del Partido Republicano¹⁸⁰.

Las elecciones presidenciales de 1980 marcan, en este sentido, un cambio histórico de tendencia en dos direcciones confluyentes: el Partido Republicano arrebató a los demócratas el voto tradicional de los evangelistas del sur (los que habitan en el área geográfica conocida como *Bible Belt*), y se impone igualmente entre los evangelistas del resto de estados. Se hace patente, en consecuencia, la irrupción en la escena política de un conservadurismo social no basado –como en el caso de la *intelligentsia* neocón– en el diagnóstico de la ciencia académica gestada en los entornos universitarios, sino en el vitalismo religioso –de marcado “acento sureño”– de la “nación cristiana”. El nuevo evangelismo militante se asienta sobre los precedentes “revivalistas” del Segundo Gran Despertar de mediados del siglo XIX y en el auge del fundamentalismo cristiano de las primeras décadas del siglo XX. Este último, hacia la década de los cincuenta, se ha adaptado a la idiosincrasia específica de la nueva sociedad de masas para difundir su credo ante congregaciones multitudinarias de fieles a través de la incansable labor evangelizadora de predicadores como Billy Graham (De la Guardia, 2010: 383).

¹⁸⁰ O GOP, siglas con las que el partido es reconocido en la política norteamericana.

La particularidad del renacer cristiano en los setenta es que trae al frente el ideario evangélico en forma de agenda política explícita. Conformes hasta entonces con haber mantenido un perfil modesto de apoyo a la causa demócrata, los cristianos evangélicos dan forma a una naciente Nueva Derecha Cristiana (Liebman & Wuthnow, 1983) que articula todo su proyecto de regeneración nacional sobre los pilares de la reacción antiliberal. Es posible localizar varios detonantes para explicar, en parte, esta politización del evangelismo estadounidense: por un lado, la histórica sentencia del Tribunal Supremo *Roe vs. Wade* de 1973 legaliza desde entonces el aborto en todos los estados de la unión para aquellas mujeres que lo soliciten. Por otro, la amenaza en 1978, durante la presidencia Carter, del IRS (*Inland Revenue System*)¹⁸¹ de retirar la financiación pública de las escuelas privadas del sur creadas después de 1953 –en su mayoría cristianas– bajo la acusación de promover políticas de discriminación racial (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 117-18).

La consecuencia directa de ambos acontecimientos fue que la movilización cristiana termina con décadas de silenciosa profesión de fe en pos de la salvación personal y promueve el asalto de la esfera pública¹⁸² para combatir al “humanismo secular” que, en opinión de estos devotos evangélicos, ha “satanizado” la vida colectiva estadounidense. En el marco de las guerras culturales de la posguerra, la NDC se adhiere, por tanto, al debate político para contrarrestar la decadencia norteamericana desde un proyecto moral de principios irrenunciables: la defensa de la vida (*pro-life*) frente al movimiento a favor del aborto (*pro-choice*) y a la investigación con células madre; la oposición global a las reclamaciones históricas de la causa feminista; el apoyo a la presencia de la religión y del rezo en las escuelas; la crítica de la pornografía y de otras “expresiones impúdicas” en el arte y en los medios de comunicación; y el énfasis en los valores de la familia tradicional cristiana, con el consecuente rechazo frontal a la concesión de un estatuto de igualdad en derechos a los individuos representantes de las identidades de género “no normativas”, como la homosexualidad.

La creación en el verano de 1979 de la *Moral Majority* (la “Mayoría Moral”) viene a centralizar y dar cuerpo a las diferentes tendencias de esta NDC politizada de una forma

¹⁸¹ Organismo estatal estadounidense con funciones equivalentes a la Agencia Tributaria española.

¹⁸² Micklethwait & Wooldridge (2006: 118) refieren cómo el IRS recibió más de doscientas mil cartas de protesta tras la amenaza esgrimida contra las escuelas privadas del sur. Nunca antes dicha agencia estatal había recibido tan elevado número de críticas derivadas de algunas de sus decisiones.

similar a la que la *National Review* de Buckley Jr. había hecho con las variantes ideológicas del conservadurismo político en EE.UU. a mediados de los cincuenta. La Mayoría Moral se crea sobre la base militante dispersada entre otras grandes coaliciones evangélicas nacidas de manera casi simultánea en el período 1978-1979 (*Christian Voice*, entre ellas). Gracias al esfuerzo colectivo del predicador Jerry Falwell (líder prominente del movimiento), Tim LaHaye, Paul Weyrich y Richard Viguerie, el evangelismo consigue fuerza y propósito políticos claros, abriéndose además a la inclusión en su proyecto de regeneración de los sectores católicos (Weynrich y Viguerie lo eran), judíos y mormones dentro del amplio mapa de las creencias religiosas en Estados Unidos¹⁸³. A pesar de las luchas y competencias internas entre sus miembros fundadores, con la Mayoría Moral se alcanza la expresión máxima de este nuevo evangelismo devenido “credo teocrático-electoral” (George, 2009: 147). En la década siguiente –y previamente a su ocaso en las postrimerías de la era Reagan– el movimiento fue capaz de registrar a dos millones y medio de votantes para el Partido Republicano (Marco, 2007: 264; Micklethwait & Wooldridge, 2006: 118-119)¹⁸⁴.

La “revolución evangélica” preconizada por Falwell adquiere un marcado signo político en este momento histórico, desviando hacia la militancia política un vitalismo esencial del fenómeno religioso en Estados Unidos. Para Micklethwait & Wooldridge, carece de sentido hablar de una serie específica de Grandes Despertares de la conciencia religiosa en la nación norteamericana, pues la misma se halla, desde su misma fundación, imbuida en un “despertar continuo” (2006: 416). En opinión de estos autores británicos, la separación explícita de iglesia y Estado en la primera enmienda constitucional constituye el germen de una vida religiosa “inyectada de fuerzas de mercado” (2006: 415). Ello habría propiciado la competencia entre credos y profesiones de fe y habría empujado a los mismos a sobrevivir mediante la propagación de sus mensajes por los mismos medios disponibles, y con la misma vehemencia, que

¹⁸³ Según sostiene Michael Duffy (2007) en su necrológica de Falwell, el gran cambio propiciado por el predicador de Lynchburg (Virginia) es haber abandonado la actitud esquivante ante la política de los predicadores evangélicos precedentes, como Billy Graham. El éxito de Falwell reside en haber buscado la convergencia ideológica –y no teológica– con otras iglesias asentadas en EE.UU. La imparable ascensión personal de este predicador-gestor de un negocio multimillonario de propagación del evangelismo le llevó a la portada de la revista *Time* el 2 de septiembre de 1985 bajo la leyenda “Thunder of the Right”. Su historia es también la paradoja sobre la radicalización política de alguien que en 1965 había afirmado que los predicadores no habían sido llamados a ser políticos, sino a ganar almas.

¹⁸⁴ Como afirmara en cierta ocasión el propio Falwell: “Hagamos que se salven, que se bauticen y que se inscriban” (George, 2009: 165).

cualquier otra empresa o proyecto mercantil, político o cultural. Así recoge Marco este hecho en relación con el activo proselitismo del evangelismo en tierras del gigante americano:

Los evangélicos ... siempre habían sido hombres de su tiempo. En el siglo XVIII se habían recorrido el inmenso territorio norteamericano predicando de viva voz la buena nueva de una fe renovada. En el siglo XIX habían recurrido a la imprenta para difundir a muy bajo precio sus sermones. En la segunda mitad del siglo XX, los grandes líderes del movimiento evangélico, hombres hechos a sí mismos, con movimientos creados a partir de su personalidad y su esfuerzo en un mercado libre, llegaron a fundar auténticos imperios mediáticos y culturales. (2007: 261)

Tal fue el caso de Falwell y de Pat Robertson (reverendo, antiguo aspirante a candidato presidencial republicano y creador de la *Christian Coalition*), quienes llegaron a gozar de una audiencia televisiva de quince millones cada uno para sus respectivos programas *Old-Time Gospel Hour* (Falwell) y *700 Club* (Robertson). La red de emisoras *Christian Broadcasting Network* (CBN) –cabecera del “show” de Robertson– se convirtió, por aquellas mismas fechas en la quinta mayor red de cable norteamericana alcanzando los treinta millones de suscriptores (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 117-18). Asimismo, en 1977 el psicólogo evangelista James Dobson funda la todopoderosa organización pro-vida y pro-“valores familiares” *Focus on the Family* (Enfoque en la familia), que aún en el nuevo siglo cuenta con unos 1.700 empleados y con toda una estructura de difusión (revistas, libros, publicaciones en formatos de audio, etc.) de un ideario de extremo conservadurismo social (George, 2009: 157-59). El resultado acumulado de esta incansable labor de activismo político del fundamentalismo evangélico es la creación de un *God-Gap* (Roof & Caron, 2006: 126), que se hizo de nuevo especialmente patente en las elecciones de 2004. Mientras que en el pasado tanto demócratas como republicanos podían contar con un número significativo y estable de votos de individuos que se describían a sí mismos como creyentes, en las elecciones de los últimos tiempos se ha consolidado el vínculo entre el Partido Republicano y el electorado más activo religiosamente. La dirección del voto queda, por tanto, determinada más por el condicionante de la fe y los principios morales que por cualquier criterio racial, económico o geográfico.

Esta “apropiación ideológica” de lo religioso fomenta un tipo de discurso social que ha acabado derrocando el propósito secular por la privatización de la creencia. En opinión de Singer, “en Estados Unidos la religión tiene más posibilidades de cambiar la naturaleza de la sociedad que en cualquier otro país desarrollado” (2004: 137). Por este mismo motivo, aquello que Pat Buchanan calificara de “guerra por el alma de la nación”¹⁸⁵ corre el riesgo de transformar la tradicional “religión civil” estadounidense en un fenómeno nuevo, más cercano a una expresión vigorosa de “nacionalismo religioso” (Roof & Caron, 2006: 123-24, 129-30) o, incluso, de una “Religión Imperial Americana” (Horsley, 2003).

Es como resultado de esta confluencia de discursos –los de la intelectualidad neocón, las élites socioeconómicas reticentes al intervencionismo estatal, los “conservadores (activistas) sociales” y el evangelismo militante– que se va articulando y fortaleciendo la llamada Nueva Derecha estadounidense; una derecha compleja (De la Guardia, 2010: 384)¹⁸⁶. Si los neoconservadores proporcionan el impulso y el paradigma de legitimación intelectual, la NDC proporciona una base de militancia estable y activa.

4.4. La primera ola neoconservadora.

En consonancia con algunos de los argumentos hasta ahora expuestos, puede afirmarse que el neoconservadurismo promueve una “visión muy moralizada del ejercicio del poder” (Manglano, 2003: párr. 9). Sin embargo, la complejidad del fenómeno conservador de la posguerra no puede ser explicada por la cita exclusiva al contexto de las guerras culturales. Ello deriva, en parte, de la necesidad de indagar en un territorio de “convergencias ideológicas”, o abiertas “herejías políticas” en los Estados Unidos de la posguerra. Según la tesis de Micklethwait & Wooldridge (2006), este “espacio ambiguo” ha legado en el último medio siglo el panorama de una “nación conservadora” en la que, para gran parte del electorado y de la opinión pública, los valores morales se han antepuesto a las diferencias de clase, o a cualquier otro criterio estrictamente derivado del ámbito socioeconómico. Lo que Mellón & Amat y León

¹⁸⁵ Buchanan fue otro aspirante a la candidatura presidencial que hizo uso de esta expresión en la Convención Republicana de 1992

¹⁸⁶ Para Susan George (2009: 154), sin embargo, existe una marcada sintonía entre las distintas facciones del actual conservadurismo estadounidense.

(2009: 514-18) califican de “transversalidad” neoconservadora –la adaptabilidad y versatilidad extremas de esta rama de pensamiento y praxis para hallar sinergias o imponerse a otros modelos ideológicos– supondría un “signo de la derechización del espectro político” norteamericano en su conjunto.

4.4.1. Neoconservadores en el contexto del conservadurismo estadounidense de posguerra.

El fenómeno de las guerras culturales se produce, de manera simultánea, sobre el fondo de las reestructuraciones ideológicas operativas en el propio pensamiento conservador tras la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una fase de tránsito histórico en la que el conservadurismo –no sólo norteamericano, sino mundial– ha de redefinir sus posicionamientos ante la victoria de la democracia liberal capitalista y la incómoda herencia de una relación a veces ambigua con el fascismo (Mellón & Lara Amat y León, 2009: 510-11). Todo ello sin desdeñar, a su vez, que la sociedad estadounidense ha supuesto históricamente un “formidable desafío para la imaginación conservadora” (Wolin, 1976): dados los orígenes liberales de la guerra de la independencia y del posterior movimiento federalista, existe una dificultad intrínseca en reconocer en el gigante americano la huella de una tradición de conservadurismo “clásico”¹⁸⁷. En este contexto de inmediata posguerra, y partiendo de una “crisis de identidad crónica”, pueden registrarse tres tendencias principales en el interior del conservadurismo estadounidense (Nash, 2006).

En primer lugar, los libertarios: refundadores del liberalismo clásico y apologetas del *laissez faire*. El economista austríaco Friedrich Von Hayek sirve de referente para los libertarios en su causa por la consecución de un “Estado mínimo” (*small government*). En su versión más radical, la hostilidad de este movimiento hacia cualquier forma de gobierno deriva en el anarcocapitalismo de Ayn Rand¹⁸⁸ que Murray

¹⁸⁷ Es por esto por lo que Micklethwaitwait & Wooldridge hablan de un “conservadurismo excepcional” estadounidense.

¹⁸⁸ De la emigrada rusa, autora de la célebre novela *El manantial* (adaptada al cine en 1949) y representante máxima de un libertarianismo “paroxístico”, afirma Marco: “Ayn Rand pensaba que el egoísmo es la base de la virtud en la conducta de los seres humanos. El altruismo le parecía detestable. Inventó, a base de retazos de la filosofía clásica del derecho natural, una doctrina que llamó «objetivismo». Renegaba de la religión, que consideraba una superstición al servicio de la explotación del ser humano por sus semejantes, y cifraba la libertad en un símbolo, el dólar, del que llegó a hacer su emblema. Lo solía llevar como un broche en la solapa de la chaqueta o del abrigo. Ya que hacía falta un gobierno, debía ser tan pequeño que ni siquiera pudiera recaudar impuestos” (2009: 137). Ya en el nuevo

N. Rothbard reactualizara en su manifiesto libertario de 1973. Junto al “profeta neoliberal” Hayek, también cabe destacar a otros integrantes de la escuela austríaca de economía como Ludwig Von Mises (mentor tanto de Hayek como de Rothbard) y de la escuela de la Universidad de Chicago (los *Chicago Boys*), con Milton Friedman y Frank H. Knight a la cabeza¹⁸⁹. Este grupo de ideólogos económicos fundamentarán la cruzada libertaria por la libertad de mercado, el individualismo, el derecho a la propiedad, y en contra de un estatismo que consideran autoritario y represor de los instintos naturales humanos. Los libertarios se mostraban algo indiferentes a los debates culturales del momento; su prioridad residía en la problemática económica: el decidido intento de liquidar el sistema redistributivo keynesiano del New Deal, reducir la función estatal exclusivamente a garantizar la seguridad de los ciudadanos y preservar el derecho constitucional a poseer armas de fuego. Por tanto, su “contragolpe” contra la sociedad del bienestar desde la posguerra muestra unos tintes no tan marcados moralmente como los de las otras dos ramas del conservadurismo. Con la llegada de Reagan al poder, la influencia de los libertarios se hará sentir con fuerza en la política estadounidense¹⁹⁰.

La segunda tendencia engloba a los anti-comunistas, entre los que destacan Whittaker Chambers (antiguo espía arrepentido al servicio de la Unión Soviética¹⁹¹), James Burnham (quien viró del trotskismo hacia el tradicionalismo moral y la apología capitalista), Frank S. Meyer (inspirador del “fusionismo”: el vínculo explícito entre el énfasis libertario y la preocupación por las cuestiones morales del “paleoconservadurismo”), y, por supuesto, el senador por Wisconsin J. McCarthy. Este

siglo, Grover Norquist, fundador y presidente del grupo de interés (*lobby*) anti-impuestos *Americans for Tax Reform* (“Estadounidenses por la Reforma Fiscal”) llegaría a expresar de manera aún más explícita el contenido de un proyecto verdaderamente libertario: “Reducir el gobierno a un tamaño con el que podamos ahogarlo en la bañera” (George, 2009: 69).

¹⁸⁹ Para Ramonet (2010: 31-39), Hayek y Friedman, junto a Joseph Schumpeter, representan los “tres oráculos” del neoliberalismo. Las doctrinas económicas de esta tríada de autores construyen los conceptos básicos que dan forma al imaginario capitalista vigente desde la década de los setenta del pasado siglo. Las significaciones centrales de dicho imaginario las constituyen la tesis de Schumpeter sobre la crisis como “destrucción creadora” o acontecimiento “natural” y positivo que propicia la creación de nuevos espacios de “oportunidad”; la creencia irrefrenable de Hayek en la desregulación de los mercados en pos de la destrucción del “Estado providencia”; o las teorías de Friedman sobre el “shock” y la “violencia regeneradora” capitalistas. Véase Klein (2007) para una crítica extensa de las tesis del “shock” de Friedman, al que califica de “proto-capitalista del desastre”.

¹⁹⁰ No en vano, como recuerda Marco (2009: 138), Reagan había sido uno de los asistentes a las primeras y multitudinarias conferencias de von Hayek en los Estados Unidos.

¹⁹¹ Chambers publicó en 1952 una autobiografía (*Witness*) que se convertiría rápidamente en uno de los manifiestos anti-comunistas más influyentes del período de la Guerra Fría. Las confesiones de Chambers proporcionaron a Ronald Reagan la inspiración para su propia conversión del socialismo a las filas conservadoras.

colectivo reacciona contra el clima de pacificación entre grandes bloques totalitarios heredado del final de la Segunda Guerra Mundial. Con tal fin, esgrimen un discurso preñado de retórica apocalíptica, y se muestran abiertamente pro-intervencionistas, en oposición al conservadurismo clásico, al que consideran demasiado “blando”.

Por último, es necesario citar a los tradicionalistas, conservadores culturales o paleoconservadores, cuya mayor contribución se deriva de la crítica cultural del modelo de la sociedad de masas surgida tras la eclosión del capitalismo de consumo. El documento-guía o biblia conservadora lo constituye *The Conservative Mind* (1953) escrito por Russell Kirk¹⁹², líder junto a Richard M. Weaver (otro “renegado” de la causa izquierdista) del tradicionalismo conservador de posguerra (Marco, 2009: 139). Ante la ausencia de una tradición autóctona¹⁹³, Kirk promulgaba establecer lazos intelectuales directos con el conservadurismo a la europea. De ello se desprende que, como indica Mardones, este paleoconservadurismo estadounidense refleje más “los valores de la civilización europea que los del corazón americano” (1991a: 30). En esa misma evidencia se origina la lealtad hacia el pensamiento de Edmund Burke, auténtico padre de una filosofía política erigida sobre el rechazo a los principios de la Revolución francesa y la defensa del “contrato de la sociedad eterna” (Marco, 2009: 140). El propio Burke, sin embargo, expresa reiteradamente su admiración por la Revolución estadounidense, lo cual vendría a reforzar tesis como las de Micklethwait & Wooldridge acerca del conservadurismo inmanente de Estados Unidos¹⁹⁴. La “paradoja” del conservadurismo estadounidense reside, pese a ese espíritu conservador connatural, en carecer de una formulación distintiva frente al liberalismo. Así lo exponen Macridis & Hulliung:

¹⁹² “Entre los cánones fundamentales del conservadurismo, Kirk señalaba: la convicción de que una intención divina rige a la sociedad y a la conciencia; la necesidad de órdenes y clases en la sociedad; la creencia de que propiedades y libertad están inseparablemente relacionadas; el hombre debe controlar su voluntad y apetitos y no confundir el cambio con la reforma” (Mardones, 1991a: 30).

¹⁹³ “En Estados Unidos ha habido muchas variantes de la ideología conservadora, pero la ausencia de nobleza y el éxito de la ética igualitarista y del liberalismo explican la virtual ausencia de cualquier movimiento o ideología conservadora auténtica que haya tenido alguna influencia” (Macridis & Hulliung, 1998: 98-99).

¹⁹⁴ Así, de la guerra de la independencia contra el poder colonial, los autores británicos afirman: “Había un subtexto conservador en todo lo que hicieron los revolucionarios. La revolución empezó como una rebelión colonial y no como un intento de rehacer el mundo a la manera de su equivalente francesa. La revolución fue obra de caballeros hacendados, no de intelectuales disidentes o de campesinos encolerizados: hombres prudentes y prósperos, que inicialmente afirmaron luchar por los principios de la Constitución británica y no en contra de ellos. Invocaron los nombres históricos de los partidos ingleses ... y afirmaban luchar antes por preservar los antiguos derechos británicos ... que por establecer otros nuevos” (2006: 407).

La tradición política norteamericana ... tiene pocos autores o líderes conservadores comparables con los británicos: Henry Adams, John Calhoun, Herman Melville, Brooks Adams, Irving Babbitt y Walter Lippmann se hallan entre los más conocidos... Los verdaderos conservadores –los “guardianes de los valores humanistas”– que veneran la tradición, el orden y la ley natural, han sido muy pocos. La razón es que el sistema y la sociedad norteamericanos se crearon en nombre de la razón humana y de los derechos individuales, no de la tradición. En Estados Unidos, los verdaderos conservadores, para inspirarse, o bien deben acudir directamente a las fuentes británicas ... o bien deben intentar encontrar en la experiencia norteamericana las instituciones e ideas particulares que mejor se corresponden con la ideología conservadora... La única ideología conservadora que alegan encontrar está en la Constitución y en el pensamiento de los artífices que la crearon y, naturalmente, en la filosofía política de algunos de ellos tal y como la expusieron en *El Federalista*. (1998: 107)

Marco aduce, igualmente, cómo el intento por hallar el vínculo con una tradición conservadora genuinamente estadounidense ha llevado a algunos pensadores a buscarla en el ideal de cierta experiencia “aristocrática sureña”. Tal fue el caso de Richard M. Weaver¹⁹⁵:

Efectivamente, en el Sur de estados Unidos sí había habido una vez un mundo con reglas propias, previas a la revolución y a la independencia. Era una sociedad agrícola, con jerarquías e incluso con una aristocracia terrateniente. Esta aristocracia, como sus antiguas hermanas europeas, tenía por misión conservar y transmitir valores de lealtad, amor a la tierra y solidaridad. (Marco, 2009: 139)

Los fundamentos filosóficos para este proyecto político de inspiración y motivación “clásicas” los hallarán los paleoconservadores en el pensamiento de dos académicos germanos de origen judío exiliados en EE.UU.: Eric Voegelin y Leo Strauss. Ambos

¹⁹⁵ Weaver había publicado en 1948 otro de los textos más relevantes del nuevo conservadurismo que empezaba a gestarse en la posguerra. En sus *Ideas Have Consequences (Las ideas tienen consecuencias)*, la crítica cultural radical de Weaver, dirigida contra una sociedad decadente y corrompida por el hedonismo y la tentación del igualitarismo, se adelanta en casi dos décadas a la crítica de Daniel Bell ya glosada, y en casi cuarenta años al *The Closing of the American Mind* (1987) de Allan Bloom. Además, del libro de Weaver afirma George que su título podría “servir como una especie de lema para los neoconservadores” (2009: 53).

construyeron una teoría política asentada sobre la crítica furibunda del liberalismo moderno y de la racionalidad ilustrada. Descartando los métodos empiristas e historicistas de la ciencia moderna, Voegelin y Strauss volvieron la vista hacia la Antigüedad clásica en busca de “valores naturales” o “absolutos” desprovistos del dogmatismo sectario de las construcciones modernas. La búsqueda de estos “valores absolutos” llevará a Strauss a promover un tipo de lectura “esotérica” de los clásicos de cara a desentrañar los vectores primarios de sentido que cimentan la tradición de pensamiento occidental. La intención de Strauss es, en consecuencia, descartar las lecturas sesgadas de la historia impuestas por el aparato científico racionalista – determinadas a su vez históricamente y, por ello, necesariamente “falsas” – y recurrir a los historiadores y filósofos clásicos (de Jenofonte y Tucídides a Platón y Aristóteles) para “encontrar un mensaje oculto y nuevo aún no descifrado” (Soriano & Mora, 2006: 61). En lo relativo al concepto de la gobernabilidad, la crítica de Strauss a las debilidades del sistema democrático liberal –al cual apoyaba pero desde la conciencia de su declive en el tiempo presente– le empuja hacia un revisionismo promotor de un liderazgo elitista, un “paternalismo tiránico benevolente”, contra las auténticas tiranías opresoras (Soriano & Mora, 2006: 60-61). La influencia de la filosofía política straussiana resulta fundamental para comprender el credo ideológico neoconservador que con Reagan –y especialmente durante la “apoteosis” neocón en la era Bush–, materializará en medidas y modos de acción el maniqueísmo inherente a la visión del pensador judío-alemán.

De la confluencia entre estas tres declinaciones de la mentalidad conservadora empieza a surgir, en resumen, una fuerza de oposición cada vez más notable que viene a promover una “crisis de legitimación” (en el sentido habermasiano) en el seno de la Norteamérica del New Deal. La consolidación plena de esta “revolución” que vendría a cambiar el ecosistema ideológico norteamericano de principios, valores y modos de proceder (su *imaginario social instituido*) se localiza definitivamente a partir de la ruptura con el “pacto social-liberal” (1945-1973), por el cual “socialdemócratas y conservadores diferían en factores políticos y culturales, pero aplicaban parecidas políticas económicas redistributivas” (Mellón & Lara Amat y León, 2009: 510).

En este contexto de vinculaciones fluctuantes y de materiales ideológicos heteróclitos, se va consolidando una corriente neoconservadora lo suficientemente dúctil y ecléctica como para integrar en su agenda de activismo ideológico elementos, en

apariencia, irreconciliables. El neoconservadurismo supondría, en resumen, la expresión máxima de una forma de activismo político verdaderamente posmoderno:

Los “*nuevos conservadores*” ... consideran positivos los logros de la modernidad en materia económica, técnica y política, pero ... rechazan las consecuencias autodestructivas de la liberalización ética, moral y cultural propias de la modernización de la sociedad... No añoran un pasado premoderno ni rechazan completamente la modernidad, sino que buscan un nuevo equilibrio, de-construyendo la modernidad agotada y caótica, y re-construyendo una forma nueva y controlada de organización social. (García-Neumann, 2008: 143-44)

Dubiel evalúa la “deconstrucción” neoconservadora en términos de una doctrina social pragmática, reactiva y orientada a la acción:

No es una *teoría* en el sentido fuerte de la palabra. El concepto de teoría está reservado para una estructura de hipótesis deducida de suposiciones básicas centrales, que pueden ser derivadas unas de otras. El neoconservadurismo no tiene un tal centro cognitivo, ni reglas para la derivación de hipótesis; es más bien una *doctrina social* orientada para la solución de problemas políticos. Esta doctrina no tiene una unidad en sí misma, sino que su unidad le viene dada de lo que es criticado, efectivamente, de los fenómenos de crisis de los sistemas liberales y de la supuesta descomposición de la autoridad del sistema de valores burgueses. En el eclecticismo que le caracteriza y en la disparidad de sus distintos objetos de crítica puede mostrarse que el nuevo conservadurismo no es *nuevo* en el sentido de ideas que anteriormente todavía no hubieran existido. El neoconservadurismo es una doctrina de reacción. (1993: 6)

4.4.2. Neoconservadores: características definitorias.

Antes de que el “padrino” Irving Kristol lo acabara asumiendo para describir una sensibilidad o “persuasión”¹⁹⁶ distintiva frente al conservadurismo clásico, el término *neoconservador* había sido utilizado por la crítica de izquierdas para referirse

¹⁹⁶ “What we call neoconservatism has been one of those intellectual undercurrents that surface only intermittently. It is not a ‘movement’, as the conspiratorial critics would have it. Neoconservatism is what the late historian of Jacksonian America, Marvin Meyers, called a ‘persuasion’, one that manifests itself over time, but erratically, and one whose meaning we clearly glimpse only in retrospect” (Kristol, 2004: 33).

peyorativamente a los “desertores” liberales¹⁹⁷ que acabaron engrosando las filas conservadoras (De la Rasilla del Moral 2005; Manglano, 2003; Mellón & Lara Amat y León, 2009: 513). Este hecho supone una de las dos razones usualmente esgrimidas para consignar los orígenes políticos del movimiento neocón estadounidense (De la Rasilla del Moral, 2005: 14-17):

a) Por un lado, se localiza su germen en la escisión en el Partido Demócrata entre finales de los sesenta y principios de los setenta. El dirigente socialista Michael Harrington emplea en 1973 el término “neoconservador” en un artículo escrito para la revista *Dissent* (citado en Oliet-Palá, 1993: 398) con la intención de designar a estos “socialistas nixonianos” –más bien liberales profundamente anti-comunistas– que se proponen contrarrestar el antibelicismo aislacionista y el excesivo izquierdismo de la corriente principal del partido. Este radicalismo de izquierdas lo identifican especialmente sus críticos en la figura de George McGovern, contendiente demócrata en las elecciones de 1972, y apodado el “candidato de la Triple A” (Amnistía, Aborto y Ácido) (Marco, 2007: 95). Como alternativa dentro del propio partido, nace un grupo alrededor del Senador por Washington Henry “Scoop” Jackson (los denominados “demócratas jacksonianos” o “republicanos a lo Scoop Jackson”), político contrario a la estrategia de la contención y con fuertes vínculos en la industria armamentística norteamericana (el “senador de Boeing” fue su apodo habitual). Para Manglano (2003: párr. 10), Jackson junto al trigésimo tercer presidente Harry Truman –cuya Doctrina de 1947 había sentado las bases del intervencionismo anti-comunista estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial– constituyen los dos referentes demócratas para la primera oleada neoconservadora. De esta (con)fusión ideológica se deriva el hecho de que algunos considerados neoconservadores se mostraran reacios a adoptar la etiqueta *neocón*¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Sobre la potencial confusión terminológica para designar las ideologías políticas en EE.UU. frente a Europa, Susan George (2009) aduce: “En Estados Unidos, ser «liberal» significa ser al menos ligeramente progresista. Se supone, correcta o incorrectamente, que los demócratas son más «liberales» que los republicanos y la derecha estadounidense siempre se hace la víctima de los «medios de comunicación liberales». Esta es probablemente la razón por la que la etiqueta «neoliberal» designa inequívocamente a personas que son hayekianas en sus opiniones políticas y económicas; aunque, sólo para hacer el panorama un poco más confuso, algunos se autodenominarían «libertarios»”. (2009: 44).

¹⁹⁸ Así, Novak, “profeta” del capitalismo democrático, afirmaba a principios de los ochenta: “If a neo-conservative is a liberal who has been mugged by reality, I do not quite qualify” (1991: 25). Oliet-Palá (1993) refiere similares reticencias entre otros neoconservadores tempranos. No obstante, hacia principios de 1976, el término *neoconservador* o *nuevo conservador* se había integrado ya en el vocabulario político

b) Por otro lado, se menciona la corriente wilsoniana del Partido Republicano (el “neowilsonianismo unilateral” o “wilsonianismo duro”), en directa oposición al realismo político¹⁹⁹ de Nixon y Kissinger. Esta variante republicana se muestra crítica con la pasividad norteamericana frente a la amenaza soviética. La corriente fue fomentada por las actividades del segundo *Comité del Peligro Presente*²⁰⁰, manifestando un acentuado alarmismo sobre el potencial nuclear soviético y basándose en los análisis e informes de inteligencia de la CIA. Tomó forma y poder en el “Equipo B” dentro de la Administración Nixon (con Donald Rumsfeld a la cabeza como Secretario de Estado y con George Bush padre como jefe de la propia CIA).

Como apunta Manglano, “lo que ambas versiones demuestran es que estamos ante una ideología que atravesó en un momento dado la frontera imaginaria que divide la izquierda de la derecha” (2003: párr. 6). De ahí la célebre definición de I. Kristol (“un neoconservador es un liberal asaltado por la realidad”), corolario perfecto para la permeabilidad ideológica y el cambio de rumbo de la política estadounidense en la deriva posterior al ocaso de la Gran Sociedad. La esencia posmoderna de esta “constelación neocón” sin centros estables se justifica por tratarse de pensamiento conservador “reconciliado” con el liberalismo (Mellón & Lara y Amat, 2009: 513), al menos en lo que se refiere a la aceptación mayoritaria, entre los integrantes de esta tendencia, de las instituciones nacidas al abrigo de la democracia liberal. Oliet-Palá (1993: 425) y Steinfels (1980: 19), sin embargo, advierten de que se trataría de un liberalismo “timorato” o “romo”²⁰¹. Un eclecticismo neocón que, además, no muestra el repudio de la corriente conservadora clásica hacia los valores ilustrados, llegando a apropiarse incluso del lenguaje y de los símbolos de esta –tanto como de algunos

estadounidense y empezaba a ser aceptado, no sin reticencias, por algunos de aquellos a los que se aplicaba comúnmente (Steinfels, 1980: 2). Es, según Oliet-Palá (1993: 389-90), gracias a la obra del propio Steinfels como se populariza definitivamente la validez del término.

¹⁹⁹ Soriano & Mora resaltan algunas diferencias entre neoconservadores y realistas: “Los realistas se sienten cercanos a los métodos de los neoconservadores, pero alejados de sus fines, pues no son centrales en su política exterior la expansión de los valores estadounidenses y la propagación de la democracia (fines de los neoconservadores) sino el interés en cada caso de Estados Unidos. Los neoconservadores son pragmáticos (en los medios) e idealistas (en los fines). Los realistas emplean los medios adecuados para obtener el interés concreto de Estados Unidos. Son enteramente pragmáticos: en los medios y los objetivos concretos” (2005: 91).

²⁰⁰ Véase también mención posterior en epígrafe 4.6.2.

²⁰¹ Esta defensa del orden liberal democrático y de un estado sólo parcialmente intervencionista –aunque sea tolerándolo como “mal menor”– enfrenta a neoconservadores y libertarios. Sin embargo, un mayor ímpetu neocón en pos del crecimiento económico (y de sus riesgos derivados) los enfrenta a los conservadores culturales (Kristol, 2004), a los que se adhieren, sin embargo, en su modelo de crítica cultural contra el declive moderno.

pertenecientes a la izquierda marxista– para adaptarlos a su propia agenda política (Mellón & Lara Amat y León, 2009: 514)²⁰². De esta hibridación ideológica es posible extraer un primer y singular rasgo de la “persuasión conservadora”: su eficiencia en la “administración pragmática de materiales contradictorios” (Mellón & Lara Amat y León, 2009: 517). A partir de una amalgama de recursos ideacionales dispares, dimanados tanto de la mentalidad conservadora previa como de la colisión con los principios del liberalismo “adversario”, el neoconservadurismo ha demostrado una extraordinaria presteza para edificar programas de acción política implementados con éxito en el último medio siglo estadounidense.

Una segunda característica que define el neoconservadurismo y lo destaca frente a sus tendencias afines es un mayor optimismo y énfasis en la ideas de futuro y progreso. Los neoconservadores no añoran una Arcadia preindustrial de valores eternos; son cosmopolitas, modernos y hacen gala de un vitalismo que los distingue de sus predecesores paleo-conservadores. Como afirma Kristol, este nuevo conservadurismo de la segunda mitad del siglo XX: “It is hopeful, not lugubrious; forward-looking, not nostalgic; and its general tone is cheerful, not grim or dyspeptic” (2004: 34). En ello incide Marco –basándose en Peggy Noonan (biógrafa de Reagan)– cuando señala la fuerza y el calado del mensaje “afirmativo” del propio Reagan, quien haría del credo neocón una forma de gobernar (2007: 99). En contraste con un conservadurismo trazado en proclamas a la contra:

Reagan... lo definió por aquello por lo que estaba a favor: *a favor* de un mayor poder y de un mayor libertad de los individuos, *a favor* del derecho a disponer de una mayor parte del dinero que cada uno gane (y del salario que cada uno cobre), *a favor* de defender la democracia contra los totalitarismos. (Marco, 2007: 99)

Un tercer rasgo distintivo ha de encontrarse en la misma génesis del neoconservadurismo: la primacía de las herramientas de la crítica cultural. El diagnóstico neoconservador acerca de lo que, como se expuso más arriba, consideran ante todo una “crisis espiritual” lo cifra Steinfels (1980: 53-63) en tres aspectos

²⁰² De ahí el abuso de términos como *revolución*, *capitalismo*, *ideología* (marxismo) o *progreso* (ilustración). El propio I. Kristol asumió la etiqueta *neocón* impuesta desde las filas adversarias tras admitir que “de siempre, los términos ideológicos clave fueron inventados o popularizados por la izquierda alternativa” (Oliet-Palá, 1993: 399).

diferentes. Para empezar, Estados Unidos y el mundo occidental en su conjunto experimentan a finales de los sesenta un escenario de “crisis de legitimación”, ante el cual su aparato institucional, y los cimientos mismos del sistema democrático liberal, han sido peligrosamente erosionados. En segundo lugar, esta quiebra del sistema se enraíza en la pérdida colectiva de valores y en el abandono de la mentalidad y la ética tradicionales por la seducción de un hedonismo irreflexivo y corruptor. En oposición a la crítica marxista, la interpretación neoconservadora no cuestiona la potencial influencia negativa de los condicionantes de la estructura económica a la hora de fomentar, extender o agudizar este escenario de crisis. Tampoco señala a las clases dirigentes como responsables directas del declive, ni quiere ver en acontecimientos contemporáneos como la Guerra de Vietnam o la conflictividad racial un añadido problemático que socavaría la fe en el modelo institucional vigente (Steinfels, 1980: 55). El tercer aspecto de la crítica neocón enfatiza, por contra, cómo el desafío a la gobernabilidad del sistema deriva, más bien, de un estado “sobrecargado”²⁰³, empujado a asumir una imposición de demandas “inalcanzables”: entre ellas, la “Guerra contra la pobreza” promovida por Lyndon B. Johnson, el altruismo “ingenuo” y “arrogante” de los liberales estadounidenses (proclives a sobredimensionar las capacidades de un modelo de estado benefactor); o la insensatez de las peticiones asistenciales e igualitarias de amplios sectores de la sociedad, las cuales exceden en mucho las posibilidades reales del sistema estatal (Steinfels, 1980: 58-63).

En la renuencia a considerar una perspectiva crítica de los factores económicos estructurales, y en la valoración negativa del excesivo gasto social por su perjuicio a la estabilidad presupuestaria del estado, reside otra característica definitoria del neoconservadurismo: su asunción incuestionada de la doctrina económica neoliberal. Así, para Mellón & Lara Amat y León “el neoconservadurismo ha consistido en una adaptación de los postulados del viejo conservadurismo a los principios neoliberales” (2009: 509). Al carecer de una agenda económica propia, la tendencia neoconservadora asume la del neoliberalismo como expresión acusada de la fe en la capacidad regeneradora del capitalismo democrático que ya se ejemplificara en la obra de Novak o Berger. Si, como afirman Macridis & Hulliung, el capitalismo en Estados Unidos, desde

²⁰³ Como apunta Steinfels (1980), el argumento básico a favor de la tesis de un estado “sobrecargado” deriva de la opinión de Samuel Huntington acerca del “giro hacia el Bienestar” (*Welfare Shift*) del gasto público en Estados Unidos desde mediados de los sesenta.

sus mismos orígenes históricos, es venerado como “precondición del progreso humano” (1998: 110), la inflexión dada al mismo desde el pensamiento neoconservador lo dota además de implícitos sentidos morales. En esta particularidad reside, en opinión de George (2009: 41-48), el principal elemento diferencial entre la interpretación neoliberal “pura” del capitalismo y su versión neoconservadora; en el hecho de que muchos neoconservadores estén “embarcados en un viaje cultural, moralizador y a menudo religioso” (2009: 47), que se añade a (o trasciende) lo económico y lo político²⁰⁴.

En términos históricos específicos, el matrimonio entre neoliberalismo y neoconservadurismo queda consolidado de manera temprana en acontecimientos como la creación de la Comisión Trilateral a comienzos de los setenta. Esta organización contó con la participación activa de relevantes figuras del neoconservadurismo de primera ola como Zbigniew Brzezinski (primer director de la Comisión) o Samuel P. Huntington (autor de la sección sobre EE.UU. en el “Informe sobre gobernabilidad de las democracias” editado por la Comisión bajo el título de *La crisis de la Democracia* en 1975) (Steinfels, 1980). Mellón & Lara Amat y León advierten de la naturaleza del proyecto político de la Comisión:

[E]sa comisión no era ningún centro de estudios independiente ... en su cúpula estaban el banquero David Rockefeller y el que fuera asesor de Seguridad Nacional del presidente Jimmy Carter, Zbigniew Brzezinski. Compuesta por grandes empresarios, políticos y sindicalistas afines, en la Comisión Trilateral estaban representadas las tres áreas del mundo capitalista desarrollado (Estado Unidos, Europa y Japón) y su misión fue la de definir y coordinar nuevas políticas en el sistema capitalista. Una de sus recetas fue la de favorecer el tránsito del Estado de Bienestar al Neoliberalismo. (2009: 529)

El informe de la Comisión Trilateral introduce el concepto de *gobernabilidad* para dar cuenta de la necesidad de una profunda reconversión destinada a contrarrestar lo que el propio Huntington denominara “avance”, “oleada” o “exceso democrático”. Las tesis de Huntington vienen a coincidir con el diagnóstico del estado “sobrecargado” que apuntara Steinfels, abogando en su lugar por promover una variedad de elitismo

²⁰⁴ Véase también Brown (2006) para otra indagación sobre la coalescencia entre neoliberalismo y neoconservadurismo.

político-tecnocrático capaz de liquidar a las fuerzas desestabilizadoras derivadas del “abuso” del sistema de libertades y oportunidades”²⁰⁵. La contribución del pensamiento neoconservador de Huntington resulta crucial para inaugurar el que ha sido considerado el primer gran laboratorio de ideas (*think thank*) de la era global neo- o ultraliberal²⁰⁶.

Sin embargo, como apunta De la Rasilla del Moral, la característica más idiosincrática del neoconservadurismo –su auténtica “seña de identidad”– deriva del intervencionismo belicista en política exterior: el “internacionalismo agresivo de inspiración wilsoniana” (2005: 7). En la interpretación de Mellón & Lara Amat y León (2009: 517), en este intervencionismo expansionista residiría la esencia misma del proyecto político imperialista defendido por los neoconservadores. Contra cualquier acusación de imperialismo implícito, Kristol hace gala de la característica adaptabilidad del discurso y la praxis neocón para esgrimir que la concepción de la política exterior de sus correligionarios se orienta más a lo práctico que a lo doctrinal. Esta visión de las relaciones internacionales se fundamenta, según Kristol, en “un conjunto de actitudes derivadas de la experiencia histórica” (2004: 35) y en conformidad con tres principios inexcusables: el patriotismo entendido como un bien saludable y un deber cívico que ha de ser alimentado tanto desde las instituciones públicas como desde el sector privado; la desconfianza endémica hacia cualquier agencia de gobierno mundial u organismo internacional (so pretexto de que en los mismos podría hallarse el germen de potenciales formas de tiranía); y la asunción de un contexto geopolítico hobbessiano de anarquía perpetua y de eterna rivalidad entre aliados y enemigos externos.

La argumentación de Kristol proporciona una justificación ideológica para el alineamiento de intereses entre el “poder blando” de la “persuasión” neoconservadora (la batalla por las ideas) y los métodos del “poder duro” (la fuerza militar). La

²⁰⁵ Resumiendo las ideas de Huntington, para Steinfels (1980: 267-268), los principales supuestos del informe de la Comisión Trilateral serían tres: 1) La tensión –si no abierta oposición– entre “governabilidad” y democracia, por la cual esta última en lugar de constituirse en vehículo para el cumplimiento de deseos y voluntades humanas quedaría reducida a mero procedimiento de control de la gobernabilidad; 2) la creencia de que gobierno equivale a “gestión” (o *management*); 3) la defensa de una concepción del gobierno como gestor independiente que se sitúa “por encima” de los propios ciudadanos, y que debe ser regido por principios de profesionalidad y competencia técnica.

²⁰⁶ Ramonet (2010) señala también la fecha del 15 de agosto de 1971 como otro momento originario de la nueva arquitectura financiera capitalista. Ese día Richard Nixon anuncia la suspensión de la convertibilidad entre el dólar y el oro en Estados Unidos, modificando de forma dramática los acuerdos de Bretton Woods de julio de 1944 (los que, tras la segunda contienda bélica mundial, resultaron en la creación del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional). Nace así el nuevo capitalismo, que “restablece la libertad de maniobra monetaria de Washington, abre el camino a medidas de desregulación financiera más radicales y permitirá el desarrollo de la globalización neoliberal” (2010: 31).

“experiencia histórica” mencionada por Kristol encuentra un hito ineludible en la ansiedad sobre la seguridad nacional y en el proyecto de estrategia pro-hegemónica y anti-comunista de EE.UU durante la Guerra Fría. La apuesta por una respuesta militar activa germina en esta época a partir de una secuencia de hechos interpretados como advertencias históricas: de la pasividad inicial de las democracias occidentales ante el avance del nazismo (significada en el Pacto de Múnich de 1938) al “ataque sorpresa” a Pearl Harbor. El *Long Telegram* de George Kennan (1946) y el posterior documento NSC-68 (de 1950, con la guía de ruta para la implementación de la Doctrina Truman), establecen las bases de una militarización de la experiencia norteamericana que se vuelve abiertamente beligerante contra sus amenazas externas. En ambos textos se perfila un escenario de “guerra total” contra el enemigo soviético, donde el objetivo último reside en la victoria en todos los frentes (militar, económico, político, cultural y moral) y en la consecución de una hegemonía estadounidense duradera (Mora, 2005: 17-24). Como afirma Robert Kagan, la “lógica de la fuerza” ideada por Kennan se convierte en el “paradigma dominante” en el pensamiento estratégico de EE.UU. hasta la actualidad (2003: 136-38).

Existen, igualmente, otros rasgos de necesaria mención para una adecuada comprensión del fenómeno neoconservador. Por un lado, destaca la actividad de difusión del pensamiento de este grupo de ideólogos-activistas a través de múltiples plataformas mediáticas. Por otro, es necesario notar la estrecha vinculación de los neoconservadores con influyentes centros del poder económico y político estadounidense, donde hallan gran parte de su financiación y desde donde ejercen su “magisterio” ideológico²⁰⁷. Las publicaciones *The Public Interest* de Bell y Kristol (desaparecida en 2005) y *Commentary* (revista del Comité Judío Estadounidense editada por Norman Podhoretz)²⁰⁸ sirven como primeros foros de discusión y difusión del diagnóstico y las terapias neocón. A ella se suman otras publicaciones tanto especializadas como de tirada más popular como *The Weekly Standard*, *The National Interest*, *New Criterion*, *American Spectator* o *National Review*. Los integrantes de la

²⁰⁷ Para una completa revisión de la red de fundaciones donantes (fuentes de financiación), los centros de estudios, las asociaciones y grupos de presión política y las publicaciones sobre las que se construye la maquinaria ideológica neocón, se recomienda la consulta de: De la Rasilla del Moral (2005: 10-13), George (2009: 57-78), Macridis & Hulliung (1998: 112-113), Manglano (2003: anejo II) y Micklethwait & Wooldridge (2006: 108-113).

²⁰⁸ Esta publicación se fundó en 1945, pero no fue hasta mediados de los setenta cuando adoptó la agenda política y social neoconservadora.

corriente neocón difunden su ideario igualmente a través de artículos de opinión o participaciones regulares en diarios o revistas de alcance como el *The Wall Street Journal*, *Time* o *The Washington Post*, o de emporios televisivos como *Fox News*.

Respecto a los estrechos lazos establecidos con relevantes mecenas (fundaciones) y laboratorios de ideas estadounidenses, George destaca las sinergias entre las “Cuatro Hermanas” (fuentes de financiación): Bradley, Olin (extinta desde 2005), Smith-Richardson y Scaife-Mellon; y los “Seis Hermanos” (centros de estudios): Fundación Heritage, American Enterprise Institute (el más veterano, fundado en 1943, y auténtica “puerta giratoria” del Partido Republicano²⁰⁹), Institución Hoover e Institutos Manhattan, Cato y Hudson. En las primeras, a las que De la Rasilla del Moral califica de “verdaderas empresas de marketing ideológico” (2005: 12), los grandes capitales derivados del sector bancario, petrolífero, de las industrias tradicionales (química, del acero, armamentísticas, etc.) y las neo-tecnológicas se alían con el conservadurismo político, al que proporcionan los medios necesarios (especialmente en forma de donaciones) para propagar su agenda política. Por su parte, los centros de estudios y *think tanks* garantizan a la intelectualidad neoconservadora las becas, instalaciones y equipos de trabajo con los que sistematizar y difundir exitosamente idéntica agenda política.

En la opinión de Mellón & Lara Amat y León, este entramado institucional y financiero ha dado lugar al nacimiento de un “intelectual orgánico”, vinculado a los aparatos del Estado y a los intereses empresariales (2009: 529). En esta figura, la del intelectual neoconservador beligerante, toma cuerpo la alternativa a la “tradicional” intelectualidad liberal de izquierdas, cuya raigambre es profunda tanto en la Vieja Europa como en EE.UU. En este pensador comprometido con la causa de la “cultura adversaria”, los neocón quisieron identificar a los miembros de una “Nueva Clase” (la élite de científicos, educadores, psicólogos, creadores de opinión, líderes sindicales, etc.), a la que demonizaron y en la que concentraron gran parte de la responsabilidad por haber alimentado la ilusión del pleno igualitarismo. El “programa Kristol”, consistente en transformar la derecha estadounidense y al partido Republicano,

²⁰⁹ Reagan, sin ir más lejos, recurriría al AEI (o Instituto de Empresa estadounidense, en su denominación en español) para seleccionar a muchos de los miembros de su gobierno, lo cual resultaría en un grave perjuicio para la institución al reducirse notablemente su potencial humano y operativo (George, 2009: 72). También George W. Bush confesaba en 2003 que al menos veinte de los miembros del AEI formaban parte de su administración (De la Rasilla del Moral, 2005: 11).

demandaba desde su mismo origen de la creación de una nueva élite intelectual (George, 2009: 58), cuya misión esencial no es otra que dismantelar a su oponente. Con este propósito, la nueva intelectualidad neocón se presenta como la valedora de la ética tradicional y la guardiana de la moralidad ante el imperante desgobierno heredado de los abusos del New Deal, y se afana por construir una crítica radical encaminada a reducir a la alternativa liberal a la simple manifestación de un extremismo intolerable. Es esta “lógica reductiva” neocón la que elabora un discurso contra la “doctrina de la Nueva Clase”, esto es: la politización de las minorías raciales como amenaza para el orden social y el “desafío feminista” como un ataque a los valores de la familia tradicional. De igual forma, la crítica de la Nueva Clase al aparato gubernamental o a las instituciones señeras del entramado económico-industrial es interpretada por los neoconservadores como anti-americanismo o pro-comunismo. Todo ello se une a la habitual equiparación de la izquierda política con el antisemitismo, el terrorismo o el totalitarismo (Steinfels, 1980: 65).

El éxito de este programa ideológico reactivo habla de la esencia más honda de la corriente conservadora. De la influencia de esta forma de pensamiento y acción políticas en el último medio siglo de historia estadounidense y europea ha extraerse, en sintonía con los argumentos de Steinfels (1980), la característica definitiva de este fenómeno: la de haber constituido la clase de los “nuevos legitimadores”. Inherente a tal estatuto de clase es el autoproclamado derecho a erigirse en los “ traficantes de símbolos y valores de la sociedad”, los “guardianes de sus memorias” y “orquestadores de sus imágenes y espectáculos” (Steinfels, 1980: 6). Por influencia de la emergente clase legitimadora neoconservadora, se van perfilando los contornos de un nuevo orden nacional norteamericano que, a su vez, ha condicionado la arquitectura geopolítica del actual orden mundial. Este “cambio climático ideológico” (George, 2009: 57) con amplias y complejas raíces históricas y culturales empieza a tomar forma política oficial con la llegada al poder de Ronald Reagan tras las elecciones de noviembre de 1980. Como indica Nash (2006: 556), esa fecha marca en EE.UU. el tránsito de la teoría a la práctica de una idea “con consecuencias”: el neoconservadurismo.

4.5. La revolución Reagan.

Tras una era de hegemonía liberal que se extiende desde la creación del *New Deal* (1933), a través del *Fair Deal* y la *New Frontier*, y concluye con el declive de la *Great*

Society de Lyndon B. Johnson a finales de los sesenta, en la década de los setenta empieza a gestarse un viraje político-institucional que no acabaría consolidándose definitivamente hasta la presidencia de Reagan. Con anterioridad, en mitad del apogeo liberal, la “mayoría silenciosa” conservadora va dejando los primeros síntomas de su fortalecimiento: el candidato republicano de 1964, Barry Goldwater, a pesar de su derrota, prefigura la ruptura del “consenso liberal” y va allanando el terreno (27 millones de votos en las elecciones de 1964 frente a los algo más de 43 de L. B. Johnson). Ante la primera gran oportunidad presentada, el ascenso del *counter-establishment* republicano no consigue un impacto definitivo durante las presidencias de Richard Nixon y de Gerald Ford (1969-1977). La crisis de legitimación derivada del caso Watergate resonará a lo largo de la década de los setenta, que concluirá con una nueva presidencia demócrata (Jimmy Carter, 1977-1981) y con las heridas abiertas por la conmoción social de los sesenta aún por sanar. En opinión de Willentz (2008: 4), en Nixon puede ejemplificarse una tentativa y primer fracaso del ambicioso objetivo republicano en pos de la construcción de la nueva hegemonía. De no haber arruinado su carrera política el acto de usurpación ejecutiva que causó el escándalo Watergate, la era conservadora bien podría haber tenido a Nixon (en lugar de a Reagan) como figura emblemática de liderazgo. El plan de ambos (proyecto frustrado para Nixon, pero culminado por Reagan) era conseguir una contundente mayoría Republicana, una suerte de gobierno indisputado y unitario.

De hecho, como advierte el propio Willentz, pueden establecerse paralelismos significativos entre las presidencias de Nixon y de Reagan: las políticas de desmantelamiento de la escuela pública, la elección estratégica de cargos en el poder judicial, la permanencia de relevantes figuras políticas en ambas presidencias (tales como los neoconservadores Donald Rumsfeld y Dick Cheney), etc. Las similitudes entre los programas políticos de ambos dirigentes no han de oscurecer, por el contrario, la singularidad de la presidencia de Reagan. Bajo su liderazgo carismático, el conservadurismo que venía gestándose en EE.UU. desde la posguerra deviene dogma político y social revolucionario. En la candidatura de Reagan convergen por primera vez en plenitud cada una de las facciones de la mentalidad y la praxis conservadoras de la segunda mitad del siglo XX norteamericano, unidas todas por un militante anti-liberalismo: el laboratorio ideológico neocón, el populismo moralista de la Nueva Derecha Cristiana, la esquivada y ensimismada derecha tradicionalista o

paleoconservadora, los intereses del gran capital estadounidense y de sus profetas de la *intelligentsia* económica neoliberal y libertaria y los inveterados anticomunistas (Marco, 2007: 99-100; Nash, 2006: 559). A ellas se suman los sectores más moderados del propio Partido Republicano y un segmento de población representante de una clase media desencantada y situada en un centro imaginario de la oferta ideológico-política estadounidense. Esta unión de fuerzas configura el semblante de un movimiento político que ya no se atiene a la tradicional actitud reactiva o adaptativa del conservadurismo histórico, sino que se ha transformado en una forma de pensamiento y praxis política intelectual y espiritualmente revigorizada y con una inequívoca vocación de futuro. Se trata de un híbrido político efectivo en el que un conservadurismo de hondas raíces –y, en muchos casos, más extremo que el de sus predecesores (Nixon-Ford) y sus continuadores (el primer Bush)²¹⁰– se alía con una impronta personal y de liderazgo irresistible para las masas, en la línea de los grandes referentes demócratas del siglo XX como Kennedy o F. D. Roosevelt.

Para Willentz (2008), los tres factores sobresalientes de la era Reagan a través de los cuales se conjuga el cambio en el orden político estadounidense son los siguientes:

a) El control de los organismos judiciales. Con Reagan se inicia la reconstitución de los tribunales federales –hasta entonces representados en su mayoría por magistrados liberales–, la cual es interpretada por George (2009) como una auténtica “toma de la judicatura”. A pesar de contar con la oposición demócrata en las dos cámaras durante todo su mandato, la administración Reagan consigue propulsar la conversión del aparato judicial estadounidense hacia las posturas de la ideología neoconservadora. Así, ante la dimisión en 1986 del presidente del Tribunal Supremo, Warren Burger, Reagan aprovecha el envite para colocar en su lugar a William Rehnquist, el más conservador de los miembros del alto Tribunal (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 128-129).

A este propósito coadyuvó igualmente la labor de diferentes grupos y asociaciones creadas sin ánimo de lucro que se propusieron contrarrestar la influencia en el sistema judicial norteamericano de colectivos liberales similares, como la *American Civil*

²¹⁰ Marco (2007: 109) disiente de opiniones –como la del propio Willentz– que enfatizan el conservadurismo de Reagan. Para este autor español, la esencia de la filosofía política reaganista se opondría en aspectos centrales al pensamiento conservador clásico, y se hallaría más cerca del liberalismo a la europea, con su priorización de los ideales del individualismo, optimismo, gobierno limitado, igualdad ante la ley e igualdad de oportunidades.

Liberties Union (Unión Estadounidense por las Libertades Civiles). La más importante de estas organizaciones es la *Federalist Society* (Sociedad Federalista), surgida como asociación estudiantil en 1982 en las facultades de Derecho de las universidades de Yale, Harvard y Chicago. El propósito explícito de esta unión de militantes conservadores y libertarios era unificar una alternativa coherente contra la excesiva presencia liberal en los organismos judiciales de la nación. Dos de los mentores de la Sociedad, los académicos Robert Bork y Antonin Scalia, fueron propuestos por el propio Reagan como magistrados del Tribunal Supremo. Aunque la candidatura del primero fue rechazada por el Senado, Antonin Scalia sí fue refrendado (sustituyendo al mencionado Rehnquist cuando este fue ascendido a la presidencia del Tribunal), con lo que desde 1986 representa el ala más dura del conservadurismo en el Tribunal. La influencia de la Sociedad se amplía considerablemente en las tres décadas siguientes, consiguiendo una presencia activa en casi la totalidad de las facultades de Derecho de la nación y siendo beneficiaria de suculentas subvenciones estatales (George, 2009: 75-76). Ante la incidencia de la Sociedad en el sistema judicial en el período que comprende desde la Administración de Bush padre y hasta la de G. W. Bush, autores como Avery & McLaughlin (2013) argumentan que la misma se ha convertido en la gran cantera de la judicatura conservadora, tanto como en la agencia que monitoriza las asignaciones de cargos judiciales casi de forma exclusiva²¹¹.

b) El dominio de la opinión pública. Ante la complacencia y el marasmo liberal, desde Reagan, los conservadores consiguen establecer los “marcos de interpretación” vigentes para la valoración de la realidad social. Ello se consigue, en parte, por la apropiación —cuando no neutralización o banalización— del léxico de la izquierda marxista (Mellón & Lara Amat y León, 2009: 514). *Mutatis mutandis*, de la utopía comunista el discurso conservador extrae el potencial simbólico y el contenido afectivo para esgrimir una auténtica utopía democrático-capitalista. La primacía sobre los términos del debate en la esfera pública se debe igualmente —como se ha apuntado con anterioridad— a la creación de un influyente entramado cultural-propagandístico-mediático que propaga el mensaje conservador con el objetivo de constituir un nuevo “sentido común” hegemónico.

²¹¹ Véase también Teles (2010) para una crónica sobre los fundamentos, desafíos y las redes asociativas conservadoras que dieron lugar, desde la década de los setenta, a estos movimientos pro-toma de la judicatura.

c) Por último, Willentz refiere los cambios en el orden constitucional y en la percepción del mismo por parte de los ciudadanos. Desde su legendario “El gobierno no es la solución. El gobierno es el problema” proferido en su discurso de investidura, el éxito de la política de Reagan se basó también en haber propiciado un viraje significativo y duradero en la percepción de la opinión pública acerca de la política nacional (Willentz, 2008: 8):

- Al haber convertido la doctrina fiscal de una baja carga impositiva a los más ricos en una especie de axioma económico indiscutible.
- Al introducir en los programas educativos los modelos creacionistas (el denominado “diseño inteligente”) en coexistencia con la enseñanza basada en la teoría darwiniana de la evolución.
- Sosteniendo la idea de que los grandes representantes del poder económico y empresarial deberían contribuir significativamente en la elaboración de políticas federales.
- Propugnando la llamada *unitary executive theory* (teoría del ejecutivo unitario) del poder presidencial, fuertemente centralizada y personalista (algo que ya intentara realizar Nixon sin éxito), y que G. W. Bush llevará a su versión más radical.
- Defendiendo la necesidad de incrementar progresiva y casi ilimitadamente los gastos en Defensa con la intención de combatir potenciales amenazas externas²¹². Así, como recuerda Marco (2007: 105-06), si a la llegada de Reagan al poder el porcentaje del Producto Interior Bruto destinado a gastos en Defensa se situaba en un 4,8 %, sólo tres años después se había aumentado en un 40 %. A finales de la década de los ochenta la cifra rondaba ya el 7 % del PIB, dando origen al término *imperial overstretch* (“hiperestiramiento imperial”), acuñado por Paul Kennedy para designar el ingente esfuerzo material y de inversiones que acompaña a la estrategia imperialista estadounidense (Kagan, 2003: 149-50). Con el mandatario de Illinois, por tanto, la amenaza del poder desmesurado

²¹² La confluencia de los tres últimos puntos desemboca en lo que, para caracterizar a la Administración de G. W. Bush, Naomi Klein (2007), ha denominado un “Estado hueco”: vaciado de funciones (derivadas al sector privado), pero complementada –a la manera straussiana– por un fuerte poder ejecutivo.

del “complejo militar-industrial” es desestimada para abrazar, en su lugar, lo que se ha denominado *Pentagon capitalism* (o “Capitalismo del Pentágono”).

En el ámbito de la política interna, la nueva administración implementa un programa de medidas económicas (*reaganomics*) erigido sobre una serie de objetivos prioritarios: rebaja de impuestos y simplificación de la fiscalidad, recortes en el gasto público (salvo en las partidas reservadas a Defensa), promoción de todo tipo de medidas desreguladoras para la actividad comercial, y subida de los tipos de interés como mecanismo de contención contra la inflación (Marco, 2007: 100-103). A pesar de que algunos analistas consideraron que la ofensiva liberalizadora del cuadragésimo presidente fue insuficiente (Marco, 2007: 101-102), las consecuencias de la misma pudieron sentirse en la vida nacional estadounidense: reducción de 1,1 billones de dólares en educación (incluida la no inclusión de fondos para educación especial); recortes en la asignación a instituciones científicas de renombre como la *National Endowment for Humanities*; disminución de la inversión en sanidad pública, etc. (De la Guardia, 2010: 385-87).

Todo ello fue acompañado del refuerzo del “programa moral” de la Nueva Derecha Cristiana, cuya irrupción en la vida política estadounidense encuentra en Reagan a su primer mensajero eminente. En efecto, con Reagan se escenifica la reentrada del rezo en las escuelas y el descarte de las enseñanzas sobre materia de sexualidad; se reduce el apoyo a las organizaciones ciudadanas y a colectivos en pro de la igualdad de derechos (como la ya mencionada *American Civil Liberties Union* o la *National Organization of Women*), y se combate el crimen con una dureza inusitada y desproporcionada respecto a su auténtico impacto social (De la Guardia, 2010: 386)²¹³. No obstante, la relación de Reagan con la causa de la Nueva Derecha Cristiana en el contexto de las guerras culturales puede calificarse de instrumental, pragmática o ciertamente ambigua. A ello

²¹³ “La insistencia del nuevo conservadurismo en la responsabilidad individual y en la retroacción del Estado afectó a todas las áreas. Si bien se recortaron los programas de reinserción social, la delincuencia, considerada como un problema individual, fue perseguida con enorme dureza. De todas las batallas, la más dura fue la guerra contra la droga. La imposición de penas bastante más tajantes disuadió a consumidores de clase media pero también reforzó la criminalización de traficantes y adictos. Se persiguieron con dureza otros delitos. Entre 1980 y 1995 el número de internos en las prisiones se triplicó a pesar de que los delitos con violencia no habían aumentado. Estados Unidos alcanzó una tasa de presos siete veces superior a la media europea” (De la Guardia, 2010: 386).

aluden Micklethwait & Wooldridge (2006: 126, 128) cuando recuerdan el escaso compromiso de la administración reaganita con los movimientos pro-vida.

En política exterior, Reagan recupera el tradicional moralismo y el sesgo mesiánico de la cultura estadounidense –esa misma visión que llevó un día a Benjamin Franklin a afirmar que “la causa de Estados Unidos es la causa de todo el género humano” (Kagan, 2003: 134) – y reabre el clima de confrontación de la guerra fría. Este cambio de orientación en la acción exterior respecto a las presidencias de Nixon, Ford y Carter también puede interpretarse como un intento exitoso de superar las secuelas del trauma en Vietnam. Frente al inmovilismo de la doctrina del *détente* (la cooperación o “coexistencia pacífica” entre superpotencias), Reagan recurre al maniqueísmo de la retórica acerca del “imperio del mal” tras la invasión soviética de Afganistán en 1979. Esta retórica recargada de patriotismo, belicismo y dualismos morales dará origen a la Doctrina Reagan sobre política exterior, construida sobre un ambiente de amenaza inminente y de confrontaciones múltiples a través de las cuales EE.UU. volvería a ejercer su liderazgo histórico. Entre las acciones encuadradas en el seno de la Doctrina Reagan pueden contarse, según De la Guardia (2010: 387-390):

- La *Strategic Defense Initiative* (SDI), “Iniciativa de Defensa Estratégica” (IDE) o, como fue denominada popularmente, la “guerra de las galaxias”. La iniciativa se asentaba sobre el desarrollo de un complejo sistema de escudos antimisiles tanto en superficie como en el espacio, y relanzó la carrera armamentística entre las dos superpotencias hegemónicas. La incapacidad de la Unión Soviética para contrarrestar este ingente esfuerzo norteamericano en inversión en tecnología militar ha sido interpretada como una de las causas del declive del gigante euroasiático (Marco, 2007:105-106).
- El *apoyo a los movimientos anticomunistas*. Así, la Doctrina Reagan propulsa una nueva forma de política exterior –un “nuevo activismo”– en Latinoamérica, precursora de la Doctrina Bush sobre el *cambio de régimen*. Este intervencionismo de EE.UU. al sur de sus fronteras se refleja en diferentes episodios históricos:
 - a) Invasión de la isla de Granada (1983).

- b) Intento por evitar la llegada al poder de la izquierda revolucionaria en El Salvador.
- c) Apoyo a la Contra en Nicaragua: En 1979 el Frente Sandinista de Liberación nacional (FSLN) –de inspiración marxista-leninista– tomaba el poder en el país centroamericano poniendo así fin a la prolongada dictadura de Somoza. Ello llevó a Reagan a declarar, al poco de su llegada a la presidencia, que el sandinismo “constituía una inusual y extraordinaria amenaza a la Seguridad nacional” (De la Guardia, 2010: 388), pues lo vinculaba al resto de movimientos prosoviéticos que concurrían en Latinoamérica por las mismas fechas. Con la aprobación presidencial, comienza en 1981 una activa campaña de la CIA para derrocar al régimen sandinista, financiada con casi 20 millones de dólares y destinada a armar y a entrenar a las guerrillas contra-gubernamentales (Contra). En su habitual retórica excesiva, Reagan llegó incluso a equiparar a las Contra con los padres fundadores de la nación norteamericana. Sin embargo, se topó con la oposición demócrata en el congreso, la cual acabó propiciando una enmienda en el Proyecto de Ley de Defensa que prohibía explícitamente la involucración de la CIA o el Pentágono en cualquier acción destinada a promover el cambio de régimen en Nicaragua. Reagan desoyó el contenido de la enmienda y las operaciones de la CIA continuaron de manera encubierta hasta que fueron destapadas y expuestas a la luz pública en 1984. Este hecho supuso la base de otra auténtica “crisis de legitimación”, el llamado caso *Irangate* (o “Irán-Contra”), que estalló definitivamente en 1986 tras la publicación en el diario libanés *Al Shiranz* de informaciones que confirmaban el entramado financiero clandestino ideado por el ejecutivo norteamericano para continuar la campaña en Nicaragua sin la supervisión del Congreso. Estas operaciones comerciales encubiertas se concretaron en la venta de armas a Irán (entonces en plena contienda bélica contra Irak) a cambio de la liberación de rehenes; los fondos obtenidos servían, más tarde, para seguir financiando las actividades de la CIA en Nicaragua. La investigación conjunta de las dos cámaras del Congreso –que acabó señalando al propio Reagan, y no sólo al teniente coronel Oliver North, como instigadores de estas políticas

fraudulentas– desveló, asimismo, que se habían solicitado fondos, con idénticos fines ilícitos, de otros países como Arabia Saudita o Brunei.

- Bombardeos sobre Libia, los cuales acabaron causando la muerte de la hija adoptiva del dictador Muamar el Gadafi. Esta operación también fue duramente criticada por la opinión pública internacional y por parte de la clase política norteamericana.
- Operaciones encubiertas de apoyo al yihadismo anti-soviético en Afganistán, emprendidas por la administración Reagan y continuadas después por la del primer Bush (Kellner, 2003: 32-33).
- Creación de la *National Endowment for Democracy*, destinada a surtir de fondos económicos a la oposición gubernamental en estados considerados totalitarios (Kristol & Kaplan, 2004: 119).

Sin menoscabo a las consecuencias posteriores de este intervencionismo estadounidense, la presidencia de Reagan termina en un tono de distensión del conflicto de la “segunda Guerra Fría”. Haciendo gala de pragmatismo político (De la Guardia, 2010: 388-89; Marco, 2007: 102), durante su segundo mandato Reagan moderó su anticomunismo, lo cual, junto a la elección en 1985 de Mijail Gorbachov para el gobierno de la Unión Soviética –con el consecuente comienzo de la *glasnot* o “apertura” y de la *perestroika* o “reestructuración”– ayudó a suavizar las tensiones de inicios de la década. De igual forma, la inconclusa ejecución de las directrices de la *reaganomics* –ejemplificadas en una campaña “modesta” de privatizaciones (Marco, 2007: 102)– demuestra la exigencia de proporcionar un perfil matizado del legado Reagan. A pesar de representar una opción política de un conservadurismo militante y confiado, Reagan tuvo que gobernar durante todo su mandato enfrentado al contrapeso del control demócrata de las dos cámaras del Congreso. Es por ello que, incluso durante una administración de perfiles radicales para el devenir sucesivo de la historia nacional estadounidense, se escenifican las tensiones inherentes al diseño del estatuto político-administrativo norteamericano. Como se ha notado con frecuencia, la fe en un sistema económico de libre mercado basado en la iniciativa privada ha estado acompañada por la consolidación de un modelo de estado de proporciones gigantescas, cuya ilustración máxima quedaría plasmada en el amplio abanico de coberturas y prestaciones asistenciales y de escalas burocráticas que sustentaron el *New Deal*.

La década de Reagan en el poder no cierra definitivamente la inconsistencia esencial del modelo norteamericano; sin embargo, sí consigue resituarla de acuerdo a los objetivos programáticos de la ideología conservadora. Para ello se apoya, como se ha argumentado, en la convergencia de las diferentes visiones del conservadurismo en los EE.UU. Entre ellas destaca singularmente el intelectualismo neocón. Con Reagan se instauran algunos de los principios señeros de la “persuasión” o “conjura” neoconservadora: la problemática “teoría del ejecutivo unitario”, la restauración de los valores morales como eje de toda una doctrina cultural y social, y el afán intervencionista y pro-bélico. Estos cambios de rumbo –o simples refuerzos de elementos innatos a la mentalidad estadounidense– dejarán una impronta ineludible en el caminar de la nación hacia el nuevo siglo.

4.6. La era Bush o la apoteosis neoconservadora.

4.6.1. Preludio: la “década perdida” (1990-2000).

Como apuntan Micklethwait & Wooldridge, “con la era Reagan, la derecha sintió por primera vez que uno de los suyos estaba en la Casa Blanca, sensación que no volverían a tener de nuevo hasta que George W. Bush llegó a la presidencia” (2006: 127). En efecto, durante el mandato del primer Bush (1989-1993), el neoconservadurismo pierde influencia frente a la corriente realista del Partido Republicano. Lo propio ocurre, y por motivos más obvios, durante el mandato demócrata de Bill Clinton (1993-2001). En este tránsito entre los dos momentos cruciales del conservadurismo estadounidense del último medio siglo se consolida el relevo generacional con el que se va articulando una segunda ola de neoconservadores sin pasado liberal-izquierdista alguno²¹⁴. A ello se añade que algunos de los “viejos halcones” de la doctrina (Cheney, Rumsfeld, William J. Bennet, etc.) transitan entre

²¹⁴ Entre ellos, cabe destacar a la segunda generación de tres de las sagas neocón con más lustre: Frederic Kagan y Robert Kagan (hijos del reputado profesor de historia en Yale, Donald Kagan), William Kristol (vástago del “padrino” Irving) y John Podhoretz (co-fundador junto a William Kristol de *The Weekly Standard*, e hijo de Norman, editor de *Commentary*). Tanto Robert Kagan como William Kristol, las dos principales referencias del neoconservadurismo del siglo XXI (Kagan, 2003, 2008; Kristol & Kagan, 2005a y b; Kristol & Kaplan, 2004; Mellón & Lara Amat y León, 2009: 542-526), se habían curtido ya en labores gubernamentales durante la era Reagan (Kristol también lo haría en la de Bush padre). Para un listado de los neoconservadores de segunda generación, véase García-Neumann (2008: 33-36). Para una revisión extensa de los *dramatis personae* del neoconservadurismo y sus intrincadas relaciones familiares, véase De la Rasilla Del Moral (2005: 13-14) y García-Neumann (2008: 37-39).

administraciones manteniendo un amplio margen de influencia en cargos gubernamentales, o desde la representación en las cámaras del Congreso. Se trata, en consecuencia, de una época de aparente repliegue neoconservador en entornos académicos, factorías de ideas o ámbitos empresariales.

La marca del ideario neocón, no obstante, será crucial durante las presidencias de la última década del siglo XX, en especial por sustentar la continuidad de un modelo “internacionalista” pro-bélico. Dejando ya en un segundo plano el diagnóstico crítico sobre el devenir de la sociedad norteamericana, el impulso neoconservador, lejos de situarse en un estado de latencia, vuelve a mostrar la firmeza y el sentido de oportunidad necesarios para condicionar una nueva transición histórica crucial para EE.UU.

Aunque los propios neoconservadores de segunda generación repitan casi a la manera de un mantra que la de los noventa fue una “década perdida” (*squandered decade*) (F. W. Kagan, 2005; Kristol & Kagan, 2005: 45-50), pueden identificarse señales evidentes de la continuación del proyecto emprendido en los ochenta. Ello demostraría tanto el liderazgo ideológico de la facción neocón como la pregnancia del cambio implantado por la administración Reagan. Esta continuidad serviría, al tiempo, para justificar las tesis sobre el conservadurismo connatural a la mentalidad estadounidense.

La caída del Muro de Berlín en 1989 dio a EE.UU. la oportunidad de definir su modelo de política internacional en un mundo post-Guerra Fría. La nación norteamericana podría gestionar un “momento unipolar” entre la opción de un nuevo orden mundial democrático sustentado en los órganos de gobierno internacionales propulsados por la propia EE.UU. al final de la Segunda Guerra Mundial, o apostar, por el contrario, por el “excedente moral” contenido en el mito del excepcionalismo estadounidense. Con una Unión Soviética postrada y sin ninguna otra potencia rival de entidad a la vista, la respuesta norteamericana, según Kagan, se ajustó a una cierta “lógica”:

El propio derrumbamiento del Imperio soviético vino a aumentar considerablemente el poder de Estados Unidos en relación con el resto del mundo. El imponente arsenal estadounidense, que antaño apenas si alcanzaba a equilibrar el soviético, se desplegaba ahora en un mundo en el que no había ningún otro adversario destacable. Este “momento unipolar” tuvo una

consecuencia perfectamente lógica y predecible: predispuso más a Estados Unidos al uso de la fuerza en el exterior. Eliminada la amenaza soviética, Estados Unidos quedó con las manos libres para intervenir prácticamente en cualquier lugar y momento que considerara oportuno. (2003: 42-43)

En este contexto de apertura hacia una nueva era internacional, las acciones militares durante los mandatos de George H. W. Bush y Bill Clinton favorecen, por tanto, la segunda de las alternativas teóricas disponibles. Durante la administración de H. W. Bush, la “Guerra contra las drogas” –ya esgrimida por Nixon a principios de los setenta y continuada por Reagan–, es sometida a un giro pro-bélico e intervencionista. Ello propulsa la Operación Causa Justa, culminada con la invasión fulminante de Panamá y la detención del coronel Manuel Noriega. Esta acción militar fue criticada duramente, ante la flagrante violación del derecho a la soberanía de Panamá. A pesar de su evidente renuncia a los principios del Derecho Internacional, la popularidad de Bush aumentó tras la intervención, como también lo haría tras la Operación Tormenta del Desierto en Irak (la Primera Guerra del Golfo), donde el apoyo del congreso y de la comunidad internacional sí fue significativamente mayor. A Bush padre le correspondió, asimismo, la implementación más decidida del *Logistics Civil Augmentation Program* (LOGCAP), un plan que favorece las políticas neoliberales de “externalización” aplicadas a los servicios del aparato de Defensa. El LOGCAP había nacido hacia mediados de los ochenta, pero es a partir de 1992, con Bush en el poder, cuando este plan –como se verá más adelante– abre el camino a las “guerras de los contratistas”, con la segunda campaña en Irak como ejemplo paradigmático.

En tiempos de Clinton, la participación en la guerra de los Balcanes volvió a plantear serias dudas sobre lo que en la misma década de los noventa los neoconservadores empezaban a justificar como hegemonía global benevolente de EE.UU. Ni siquiera este nuevo marco conceptual ideado desde el “laboratorio neocón” sería capaz de terminar con las reticencias acerca de la legitimación de la política intervencionista norteamericana en el mundo, cuyo momento crítico en el *Iran-Gate* había dejado secuelas duraderas.

A pesar del continuismo del proyecto hegemónico mundial entre administraciones, la reinención del modelo militar nacional en tiempos de H. W. Bush I ²¹⁵– supondrá, no obstante, uno de los motivos de contiendas más agrias entre las facciones neoconservadoras y realistas del Partido Republicano. Para los neocón, cuyo belicismo es más acusado, la decisión de Bush de no tomar Bagdad y derrocar a Sadam Husein resultó un error estratégico capital que habría de esperar más de una década para subsanar.

La medida de la influencia neoconservadora en la gestión del “momento unipolar” puede significarse en dos documentos-guía. El primero de ellos, la *Defense Planning Guidance* (DPG, 1992) de Paul Wolfowitz²¹⁶, fue objeto de una considerable polémica tras ser filtrado a la prensa y ver la luz en las páginas de *The Washington Post* y *The New York Times*. Este hecho precipitó la retirada del documento y la negativa, al menos temporal, a su implementación. El informe de Wolfowitz presentaba una previsión de gasto militar para el período 1994-1999 con la finalidad esencial de garantizar la hegemonía norteamericana. Los tres pilares de la DPG se resumen de la siguiente forma:

1. El objetivo fundamental de la política estadounidense tras la Guerra Fría y la estrategia militar subsiguientes debería ser prevenir el nacimiento de una superpotencia rival.
2. Otro de los objetivos ... debería ser la salvaguarda de los intereses estadounidenses y la promoción de los valores norteamericanos.

²¹⁵ El nuevo diseño privilegiaba las campañas breves y efectivas en lugar de las guerras de desgaste. Así nace la denominada *Base Force*: contra la doctrina aislacionista de la “pausa estratégica” y a favor de aprovechar la oportunidad única de reforzar el liderazgo mundial norteamericano. Este diseño estratégico para confrontar los desafíos del mundo de la post-Guerra Fría –y de la falsa ilusión de una hegemonía no sometida a futuras amenazas– corre a cargo del Secretario de Defensa Dick Cheney, del Jefe de la Junta de Estado Mayor Colin Powell y del subsecretario de Defensa Paul Wolfowitz. Como explica F. W. Kagan, “Base Force tenía pretensiones de futuro ... tenía como objetivo generar el poder militar suficiente para conservar a largo plazo la posición predominante de Estados Unidos en el escenario internacional mediante: a) una incesante recreación de la capacidad de combate; b) disuasión o impedimento de agresiones; y c) provisión de un liderazgo global que prevenga la creación de vacíos de poder que ciertas potencias regionales futuras buscarían sin duda colmar” (2005: 116). El objetivo final del diseño consistía en garantizar la correcta implementación de la doctrina de la *Double major regional conflicts*: la capacidad de librar de manera exitosa dos conflictos bélicos simultáneos en diferentes zonas geográficas del planeta.

²¹⁶ Puede consultarse una versión reducida y traducida al español en Alarcón & Soriano (2004: 119-20). Véanse también Correa-Burrows (2005) y Mora (2005: 25-32) para un comentario sobre los presupuestos y consecuencias del informe de Wolfowitz.

3. Si es necesario, Estados Unidos debe estar preparado para emprender acciones unilaterales. (Alarcón & Soriano, 2004: 119-20)

Este ideario central de la DPG sintetiza a la perfección la doctrina del “imperativo unipolar”: creencia en la superioridad “natural” de las instituciones y principios de la democracia liberal-capitalista estadounidense, obligación “moral” de ejercer el liderazgo mundial, y libertad para hacerlo efectivo por cualquier medio. Las orientaciones de la DPG proporcionaban, por tanto, el escenario de un nuevo orden mundial regido por los axiomas de “benevolencia” (un eufemismo para significar la necesidad de que las naciones amigas acepten el liderazgo norteamericano) y “prevención” (el derecho de EE.UU. a erradicar cualquier amenaza al nuevo orden instituido y a servirse, para ello, de posibles alianzas *ad hoc*, temporales y siempre supeditadas a los intereses propios)²¹⁷.

Con el primer mandato Clinton llegando a su fin, la interpretación de Wolfowitz sobre el nuevo papel de EE.UU. en la escena mundial es reforzado por la publicación en *Foreign Affairs* del artículo seminal “Toward a Neo-Reaganite Foreign Policy” de William Kristol y Robert Kagan (1996). Los dos referentes del neoconservadurismo de segunda generación emparentan el modelo de política exterior también preconizado por Wolfowitz con la herencia política de Reagan. Es por ello que aludan a la necesidad de una política exterior de mayor “vigor moral”, a la defensa del “excepcionalismo” norteamericano y a la obligación de incrementar los presupuestos en Defensa. El texto de Kristol y Kagan cobra especial sentido en un contexto en el que surgen entre los conservadores las alarmas por la “desatención” de las obligaciones del nuevo imperialismo estadounidense. A ello alude F.W. Kagan cuando se refiere a las fuerzas armadas norteamericanas en tiempos de Clinton como el germen de la *hollow army* (el “ejército vacío”) (2005: 126). Con este término describe un cuerpo militar ya sólo capaz

²¹⁷ Correa-Burrows recapitula estas mismas nociones aludiendo a otros discursos centrales del neoconservadurismo en la década del los noventa (la tesis del “fin de la historia”): “En esencia, el DPG pretendía la creación de un sistema de seguridad global en un mundo donde ya no existía confrontación ideológica y en el que los intereses de los países industrializados (i.e. el acceso libre y regular a las fuentes de energía y materias primas, la estabilidad de los mercados mundiales, la libertad y seguridad del comercio aéreo y marítimo, la represión del terrorismo y el control de la proliferación de armas de destrucción masiva) eran cada vez más vulnerables a causa de la interdependencia y la creciente complejidad de las relaciones internacionales. EE.UU, la única potencia capaz de garantizar el orden mundial en la post Guerra Fría, disponía de una oportunidad inmejorable para impulsar un sistema internacional basado en los valores occidentales de libertad y democracia” (2005: 75).

de embarcarse en “contingencias de baja intensidad”, con una tropa sin la cualificación requerida y en un ambiente de desmotivación creciente. Aunque el diagnóstico de este historiador estadounidense no se ajuste a la realidad y responda, más bien, a la obsesión neocón por el incremento ilimitado del gasto militar, la era Clinton sí refleja una significativa disminución en la inversión en Defensa. La partida destinada a este objetivo desciende en el doble mandato de Clinton a una media anual de entre 26.000 y 40.000 millones de dólares, hasta situarse en el 2,8 por ciento de la renta nacional (Correa-Burrows, 2005: 76). Los neoconservadores lanzan entonces una campaña activa para criticar la excesiva fe de Clinton en la “magia del comercio” (la “seducción del poder blando”) como medio para preservar la hegemonía estadounidense. En lugar de mostrar su aquiescencia hacia la estrategia únicamente económica de la supremacía (la globalización), los activistas neoconservadores abogan por el retorno al “modelo de política de tensión” de la Guerra Fría (D. Kagan, 2005).

Los lamentos de la facción neoconservadora durante la era Clinton se antojan aún menos justificados si se presta atención a diferentes factores de la política exterior norteamericana de aquellos años. Como advierte De la Rasilla del Moral (2005), en el período Clinton se empieza a implementar la versión actualizada de un concepto central del intervencionismo norteamericano: la *democratización*, o “modelado del mundo” en concordancia con los valores liberal-capitalistas de EE.UU. Aunque los orígenes de este proceso puedan remontarse hasta el período Reagan, es durante el mandato de Clinton cuando la democratización empieza a implantarse como “clave interpretativa” de la política exterior estadounidense²¹⁸. El propio Kagan (2003), instigador del retorno a la Doctrina Reagan, ha de admitir el intervencionismo de presidente demócrata: “En los años noventa, incluso, los liberales parecían más proclives al uso de la fuerza y más maniqueos en su percepción del mundo que sus homólogos europeos en general” (2003: 14).

Para Mora, esta variable dominante de la política exterior norteamericana entre administraciones alternas sería más signo de una “programa de estado” que de un

²¹⁸ Pueden encontrarse elaboraciones del “paradigma democrático” en otros textos relevantes de la producción intelectual neocón de la década de los noventa. Especialmente reseñable en este sentido es la publicación en 1992 de *Exportando la democracia* de Joshua Muravchik y la defensa de una “segunda revolución democrática estadounidense” argumentada por M. A. Ledeen a mediados de la década (Soriano & Mora, 2006: 13). Desde su misma concepción, la diferencia entre “paradigma democrático” y “guerra preventiva” resulta tan sutil que, si se atiende a sus efectos prácticos en la acción exterior norteamericana de las dos últimas décadas, ambos términos podrían considerarse sinónimos.

“programa de gobierno”. Praxis y discurso, ideología subyacente y política práctica convergen de manera nítida en la agenda de presidencias estadounidenses pretendidamente opuestas:

Resulta sorprendente observar cómo convergen en el espíritu y en la letra la declaración de Clinton sobre Irak²¹⁹ y los discursos más significativos de la etapa de Bush Jr.: es decir las invectivas contra Saddam Hussein, la apelación al unilateralismo, el abrazo del excepcionalismo no wilsoniano, el recurso a los ataques preventivos ante situaciones de urgencia y no de peligro inminente y la democratización del mundo no son patrimonio exclusivo del mesianismo de G. W. Bush. (2005: 42)

Un último argumento para evidenciar la persistencia de la doctrina conservadora reaganiana en la década de los noventa viene dado por la publicación, también durante la era Clinton, del *Contrato con América* de Newt Gingrich y Richard Armey, texto que influiría decisivamente a favor de la victoria republicana en las elecciones legislativas de 1994. Inspirados por el *Discurso sobre el Estado de la Unión* de Reagan de 1985 y en la “cocina ideológica” de la Fundación Heritage, Gingrich y Armey elaboran un proyecto de regeneración nacional liderado por los republicanos que acabará posibilitando que los mismos recuperen la mayoría de ambas cámaras del Congreso tras cuarenta años. Esta victoria propició, de facto, el bloqueo de la agenda más progresista de la administración Clinton durante el resto de la legislatura.

4.6.2. El resurgir en el Proyecto Para Un Nuevo Siglo Americano (PNAC).

El frente genuinamente neoconservador sigue dando muestras, por tanto, de un activismo perseverante en los años de la “década perdida”. En este grupo de pensadores y militantes ideológicos puede identificarse de nuevo la tarea de vislumbrar los modelos interpretativos legitimadores del programa político conservador para EE.UU en el contexto de la “pausa estratégica” (final de la guerra fría y configuración del nuevo

²¹⁹ Mora se refiere al discurso pronunciado por el mandatario demócrata ante la Junta de Jefes de Estado Mayor el 17 de febrero de 1998, en la que Clinton usó el término “Eje Maldito” para denominar a “grupos terroristas y organizaciones criminales internacionales de toda naturaleza en la era de posGuerra Fría”. (2005: 42). Se explicita entonces la continuidad entre la retórica del “Imperio del Mal” reaganiana con sus sucesivas declinaciones en las administraciones de Clinton y Bush. Mora también añade el ejemplo de la apropiación del discurso de la “hegemonía benevolente” por parte del (entonces) candidato demócrata John Kerry en la carrera presidencial de 2004.

orden mundial). Los matices de la transformación de la doctrina neocón –que en este momento, empieza a declinarse hacia un intervencionismo aún más agresivo– ayudan a reforzar los argumentos de Mellón & Lara Amat y León (2009) sobre la “coherencia práctica” del neoconservadurismo.

La traslación, durante los años 1990, de las tesis de Fukuyama y Huntington a un escenario reactivado de beligerancia y de intervencionismo en política exterior –bosquejado igualmente por la *GPD* de Wolfowitz– se debe en gran parte a las actividades del *Project for a New American Century* (PNAC). Creado en la primavera de 1997 como asociación sin ánimo de lucro y co-dirigido por William Kristol y Robert Kagan, este *think tank* neoconservador contribuye de manera sobresaliente a delimitar la estrategia bélica de la política exterior estadounidense en el siglo XXI. Lo hace sobre tres axiomas irrenunciables: fomento del liderazgo global “benigno” estadounidense, compromiso moral y activismo militar y diplomático²²⁰. Con anterioridad a su desaparición en las postrimerías del período Bush (2007), el PNAC devuelve vigencia al clima ideológico de la guerra fría a través de referentes históricos explícitos: por un lado, la propia denominación del proyecto rinde homenaje a la figura de uno de los más insignes anticomunistas del medio siglo norteamericano, Henry Luce²²¹. La segunda referencia viene proporcionada por el *Comité del Peligro Presente* (fundado en 1950), del cual el PNAC puede ser considerado una de sus últimas encarnaciones. En la actitud vigilante y la preocupación por la preservación del poderío militar nacional de los integrantes de los históricos comités de las décadas de los cincuenta y de los setenta, encuentran los miembros del PNAC el ejemplo para articular un discurso aplicable a los desafíos de EE.UU. en el cambio de siglo. Kristol & Kagan resumen de manera clara el posicionamiento del PNAC –y la esencia de la nueva amenaza– en la compilación *Peligros Presentes*:

²²⁰ En la Declaración de Principios del Acta Fundacional del Proyecto se recogen estos axiomas en forma de “misiones esenciales”. Todas ellas giran alrededor de la consolidación de la estrategia militar norteamericana como vehículo hacia la perpetuación de la *pax americana*. Estas cuatro misiones se concretan en: 1) defender el territorio americano; 2) luchar y vencer en los múltiples y simultáneos escenarios de guerras; 3) cumplir los deberes policiales (mantenimiento de la paz) asociados a la seguridad en las regiones críticas; y 4) transformar las fuerzas americanas para afrontar los “cambios en los temas militares” (Alarcon & Soriano, 2004: 126, 135-139).

²²¹ El exitoso editor de publicaciones señeras como *Time*, *Life* y *Fortune* fue uno de los partidarios más acérrimos de la estrategia de confrontación en pos de la consecución de la hegemonía global estadounidense. Tal fue el escenario deseado y preconizado en un célebre editorial de Luce publicado en *Life* el 7 de febrero de 1941: el “nuevo siglo americano” comenzaría una vez derrocada la amenaza totalitaría en Europa, lo cual implicaría la derrota tanto del fascismo como de la superpotencia rival soviética (George, 2009: 113-114).

Existe un “peligro presente” en la actualidad. No tiene nombre. No podemos confinarlo a ningún adversario estratégico individual. No acaba de encajar en la etiqueta de “terrorismo internacional”, “Estados canallas” u “odio étnico”. De hecho, la cuestión más reiterada de la Guerra Fría –¿Dónde está el peligro? – está mal planteada. El peligro presente es que Estados Unidos, el poder hegemónico global del que depende la preservación de la paz internacional y el respecto de los principios democrático-liberales, se desentienda de sus responsabilidades y que –llevado por la despreocupación, la parsimonia o la indiferencia– permita que el orden internacional, que él mismo ha creado y protege, se desmorone. Nuestro peligro presente reside en el declive de nuestra fuerza militar, en una voluntad languideciente y en la confusión sobre nuestro papel en el mundo. Es un peligro que surge de nosotros mismos. Pero, si no le prestamos la atención necesaria, terminará por derivar en peligros externos muy reales, tan amenazantes, a su modo, como lo era la Unión Soviética hace un cuarto de siglo. (2005c: 44-45)

El nuevo diagnóstico neocón ejemplificado en el PNAC no centra, por tanto, su foco principalmente en las “perturbaciones” del sistema económico y en el declive del ámbito de la cultura (como fuera el caso para el grupo neoconservador originario), sino en la necesidad de sacar réditos de una “oportunidad histórica” para modelar el escenario mundial en concordancia con los principios y valores estadounidenses. Para ello es necesario fomentar el rearme estratégico y moral de la nación en el intervalo de baja conflictividad propiciado por la caída del gigante soviético. Este “discurso de la urgencia” del PNAC presenta, por tanto, una llamada inequívoca a afianzar un nuevo orden mundial bajo el liderazgo de EE.UU. Dicho discurso presenta, asimismo, rasgos ominosos en forma de advertencia sobre los desmanes de la historia. Una advertencia que deja traslucir una “ansiedad” típicamente norteamericana; la misma queda reflejada en otro pasaje de la Declaración de Principios del PNAC:

Se ha probado que la paz americana es estable, y pacífica y duradera. Ha proporcionado, durante la década pasada, un marco geopolítico para extender el crecimiento económico y promocionar los principios americanos de democracia y libertad. A pesar de todo ello, ningún logro de la política internacional puede ser eterno: incluso la Pax Americana no durará siempre. (Alarcón & Soriano, 2004: 129)

Se hace ineludible, en consecuencia, reforzar el liderazgo norteamericano sobre la función prescriptiva de los criterios de “prestigios, principios y moralidad” (Kristol & Kagan, 2005c: 55), pero favoreciendo una interpretación lo suficientemente flexible de dichos criterios con el objetivo de promover una política exterior “asertiva y vanguardista” (2005c: 54). En la base de este diseño de acción exterior reside el mandato ineludible de incrementar el presupuesto en gasto militar, única forma de asumir la responsabilidad de una verdadera superpotencia global. Tras criticar con contundencia el “desatención” de la era Clinton en materia de inversión en Defensa, Kristol & Kagan resumen en los siguientes términos la estrategia del PNAC:

Reparar estas deficiencias y crear una fuerza que pueda dar forma al escenario internacional hoy, mañana y dentro de 20 años exigirá probablemente aumentar los actuales presupuestos de defensa entre 60.000 millones y 100.000 millones de dólares por año. El precio escrito sobre la etiqueta puede parecer desalentador pero, en términos históricos, representa únicamente una modesta aportación a la riqueza defensiva de Estados Unidos... Para que Estados Unidos conserve la capacidad de configurar el escenario internacional ahora y en un futuro próximo deberá gastar en torno al 3.5% del producto interior bruto... ¿No vale la primacía mundial estadounidense un aumento del 3% al 3.5% de gasto en defensa? (2005c: 58)

Esta insistencia en la necesidad de incrementar los gastos en Defensa es la que –en sintonía con la propia adhesión de Kristol & Kagan a la herencia del fallecido presidente–, les ha granjeado a la segunda generación neocón el epíteto de *neoreaganianos*. El resultado de este esfuerzo inversor y modernizador –no muy lejano, por otro lado, de la estetización de la guerra en los regímenes fascistas– abundaría, al tiempo, en el desarrollo de lo que el propio Robert Kagan califica como un “monstruo dotado de conciencia” (2003: 65): unos EE.UU. que harían uso de su “inmenso poder” de una manera justa y benevolente hacia sus aliados. Pues, a pesar de que en la práctica la consecución de este objetivo no siempre haya sido exitosa, la intención del “internacionalismo agresivo” de EE.UU. así concebido es superar el unilateralismo en pos de alianzas estables en las zonas más estratégicamente sensibles del planeta²²².

²²² Ello presentaría, al menos en la teoría, una variación respecto a la política exterior reaganiana, cuyo finalidad fue la consecución de una paz por medio de la fuerza (*Peace through Strength*). En el diseño del

Manifestación de tal conciencia, tanto como del afán de liderazgo, es una concepción deliberadamente ambigua de la distinción entre los intereses vitales y los intereses nacionales estadounidenses. El criterio diferenciador entre ambos se ha basado tradicionalmente en la vinculación del “interés vital” a la autodefensa frente a la doctrina de intervencionismo explícito contenida en el “interés nacional” (Soriano & Mora, 2006: 51-52). Ante la prioridad de los conservadores moderados o realistas en la preservación del interés vital, el idealismo belicista neocón contrapone una visión maleable y adaptativa de los contornos entre ambos conceptos:

Decidir qué forma parte del interés nacional y qué no es más un arte que una ciencia. Requiere ser capaz, no sólo de medir el poder, sino también de apreciar las creencias, principios y percepciones; aspectos éstos que no pueden ser cuantificados. Esa es la razón por la que elegimos a estadistas y no a matemáticos para dirigir nuestra política exterior. Y esa es la razón, asimismo, de que tengamos, ocasionalmente, que intervenir en el extranjero, a pesar de no poder probar, estrictamente hablando, que un “interés vital” de Estados Unidos está en juego. (2006: 56)

Ello invita a establecer la necesaria distinción entre otro par de términos cuya declinación por la *intelligentsia* neocón arroja similares conflictos de interpretación; se trata del par *democracia* frente a *democratización*. Si en el primero de los casos los neoconservadores aluden a la variante norteamericana del sistema liberal-capitalista – enarbolada con el valor de un ideal –, el segundo término se revela como “el medio de plasmar la hegemonía” (Mora, 2005: 30). La “democratización” supondría, entonces, una forma de imponer el nuevo orden mundial a los denominados *estados canallas*: la obligación de adoptar el gobierno democrático y de la economía de libre mercado según el modelo estadounidense. Esta idea se hallaba ya presente en el DPG de Wolfowitz, y es incorporado igualmente por el argumentario del PNAC. El eufemismo de la democratización se emplaza en relación directa con la demarcación (igualmente polémica) de fronteras conceptuales, tanto como de políticas prácticas, entre *Estados*

PNAC el equilibrio estaría más bien basado en “el establecimiento de un orden internacional pacífico a través de la aceptación generalizada de EEUU como única superpotencia” (*Peace through Primacy*) (Correa-Burrows, 2005: 77).

autoritarios (dictaduras amigas) versus *Estados totalitarios* (siendo la antigua URSS el caso paradigmático) (Mora, 2005: 27)²²³. En este contexto en el que se mezclan altos ideales con alianzas inciertas, la terapia de la democratización requiere de un intervencionismo basado en la iniciativa y en la ejecución enérgica de la doctrina del cambio de régimen:

Las tácticas para proseguir una política de cambio de régimen pueden variar en función de las circunstancias... Sin embargo, el propósito de la política exterior estadounidense debe estar claro. Al tratar con regímenes tiránicos, especialmente regímenes que poseen la capacidad de infligir daño, a nosotros o a nuestros aliados, Estados Unidos debe buscar la transformación y no la coexistencia. (Kristol & Kagan, 2005c: 64)

El PNAC aboga en esta doctrina por dar continuidad a la política de acción exterior del segundo mandato de Clinton (Correa-Burrows, 2005: 77): la del “modelado del mundo” en conformidad con los intereses de primacía imperialista de EE.UU. La primera escala de esta “revolución permanente” por medios militares habría de pasar ineludiblemente por Irak. El primero de diciembre de 1997, en un artículo conjunto en el *The Weekly Standard*, Kristol y Kagan solicitaban la “eliminación” de Saddam con un explícito “Sadam debe irse”; y el 26 de enero de 1998 el PNAC hacía llegar a Clinton una misiva con idéntico mensaje (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 206-207). Por aquel entonces, el PNAC empezaba a edificar una perspectiva “ideologizada de la diplomacia” (Correa-Burrows, 2005), de corte abiertamente militarista. La misma empieza a operar en plenitud –y como un “gobierno en la sombra” (George, 2009: 119) – sólo con la llegada de George W. Bush al poder. El éxito del Plan corre una suerte pareja a la del propio mandatario tejano. Así, en torno a 2007 la actividad visible de la organización quedó reducida drásticamente. Este hecho es sólo el preludio a su

²²³ Kristol & Kagan eximen a EE.UU. de la conciencia de culpa por las connivencias con regímenes autoritarios recurriendo al mencionado ideal –y a la carga moral implícita– de la propagación de la democracia: “La idea ... de que Estados Unidos puede «hacer negocios» con cualquier régimen, independientemente de cuán odioso u hostil resulte a la luz de nuestros principios, es, tanto estratégica como históricamente, incorrecta. Estados Unidos ha trabajado en el pasado con dictaduras de derechas como baluarte contra la agresión comunista y contra el fundamentalismo radical musulmán. En ocasiones, ha forjado alianzas tácticas con los regímenes más brutales... Pero estos caso deben ser entendidos como *desviaciones tácticas en el marco del más amplio objetivo de promover el gobierno liberal-democrático a través del mundo* [cursivas añadidas], el producto de circunstancias en las cuales nuestra seguridad estaba inmediatamente amenazada a consecuencia de la inexistencia de una alternativa democrática viable” (2005c: 61).

desaparición y posterior reinvención en *The Foreign Policy Initiative* (el denominado *PNAC 2.0*), que mantiene en 2015 idéntica agenda en la lucha contra la reducción del aparato de defensa militar (el *American retrenchment*).

4.6.3. La victoria de George W. Bush y el conflicto de herencias en el Partido Republicano.

Las elecciones del 7 de noviembre de 2000 no acabarían arrojando un resultado definitivo hasta más de un mes después de su celebración. En efecto, el 12 de diciembre del mismo año el Tribunal Supremo, por un estrecho margen de un solo voto (5-4), daba por válidos los resultados de los polémicos recuentos realizados en el estado de Florida, gobernado en aquel momento por el hermano (Jeb Bush) del que acabaría resultando ganador de las elecciones, el republicano George W. Bush. Lo que estuvo a una corta distancia de desembocar en una grave crisis constitucional, proporcionaría argumentos suficientes a los sectores críticos para cuestionar la legitimidad del gobierno Bush, tanto como para certificar la evidencia acerca del control conservador de los organismos judiciales. A pesar del riesgo de acabar convertido en un “presidente accidental” (desprovisto de la garantía del voto y apoyado por un Tribunal Supremo ideológicamente afín), las encuestas posteriores a la polémica electoral de finales del 2000 demostraron que la mayoría de norteamericanos (un 83% según una encuesta Gallup) consideraban a Bush un dirigente legítimo (Ceaser & Busch, 2005: 34). Ello no sirvió, sin embargo, para aliviar el escenario de conflicto resultado de la herencia de una nación dividida tras el período Clinton. Sobre este telón de fondo, y especialmente a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, las contradicciones del credo político del propio mandatario tejano, y del conservadurismo estadounidense en su conjunto, reflotarán con fuerza para caracterizar un período de crisis identitaria nacional en el que se certifica igualmente la crisis de dicho pensamiento político (Aberbach & Peele, 201; Kurth, 2012).

Las contradicciones del conservadurismo en la nueva centuria estadounidense pueden sintetizarse atendiendo a la delimitación de dos hipotéticas etapas o proyectos de gobierno para los que los atentados del 11 de septiembre de 2001 sirven de catalizador o punto de (relativa) ruptura. De una parte, una visión más pragmática y moderada, tolerante acerca de los logros del *New Deal* y sus prolongaciones en la *Great Society*, y menos intervencionista en materia de política exterior. Uno de los objetivos teóricos de

este modelo reside en la reconversión de un aparato estatal fuerte y burocratizado en una forma de *big government conservatism* (Ceaser & Busch, 2005: 64), el cual propiciaría –sobre el principio garantista del estado de bienestar– el viraje del poder federal para favorecer un orden social conservador. Esta interpretación acercaría relativamente al pensamiento conservador a un centro imaginario de la política estadounidense, aquel que mejor explica la admiración hacia Delano Roosevelt por parte de los dos líderes conservadores más relevantes del último medio siglo (Reagan y G. W. Bush).

En el extremo opuesto, se halla la última evolución de la reflexión y la praxis neoconservadoras, cuyos objetivos se han alineado militantemente en torno a la idea del liderazgo estadounidense. Para la consecución y perpetuación de dicho liderazgo, se postulan políticas intervencionistas de marcado moralismo que resaltan el valor de la guerra como motor de transformación económica y democrática. Esta inflexión de la mentalidad conservadora se ha despegado ya de las prerrogativas del diagnóstico crítico de la ciencia social (la guerras culturales y la vindicación de una “purificación” del sistema democrático liberal capitalista) y se ha volcado hacia formas de ultraliberalismo económico²²⁴ y “democracia limitada” y elitista a la manera de Leo Strauss.

Estas dos tendencias convergen en el Partido Republicano a la llegada de Bush al poder, y se identifican con dos familias políticas de largo recorrido en las administraciones estadounidenses. De un lado la facción realista de Colin Powell, Brent Scowcroft, Condoleezza Rice y Richard Hass y del otro los “viejos halcones” neocón Dick Cheney, Donald Rumsfeld y Paul Wolfowitz. La colisión entre ambos brazos de la derecha republicana condiciona el destino de la administración Bush. Si con anterioridad al 11-S, el proyecto de Bush se formulaba sobre la implementación de un *conservadurismo compasivo*²²⁵ o solidario, el fervor belicista derivado de los atentados le obligó a buscar el equilibrio entre dicho proyecto y las urgencias de una presidencia en tiempos de guerra.

²²⁴ Según afirman Micklethwait & Wooldridge, “la Casa Blanca de Bush era un laberinto de intereses empresariales” (2006: 192). Cuatro miembros del gabinete de Bush habían sido presidentes de consejos de administración de grandes empresas: Dick Cheney (Halliburton), Donald Rumsfeld (G. D. Searle y General Instruments), Tom Evans (de Tom Brown, una empresa petrolera) y Paul O’Neill (de Alcoa, un gigante de la producción de aluminio). Otros miembros destacados de la administración Bush también provenían de cargos de relevancia en el sector empresarial: Andrew Card (General Motors), Ann Veneman (Calgene-Monsanto) y Condoleezza Rice (Chevron Corporation, entre otras) (2006: 192-93).

²²⁵ “Defined by its willingness to expand as well as contract government. The litmus test would not be limited government but government that ‘empowered’ individuals through tax cuts combined with enhanced choices in education, health care, and social service provision” (Ceaser & Busch, 2005: 35).

La filosofía política del “conservadurismo compasivo” abogaba por el mantenimiento del estado de bienestar a través de la cooperación entre agencias gubernamentales, movimientos cívicos de base (principalmente religiosos) e iniciativa privada. De este impulso surgen los puntos cardinales del programa político de Bush previo al 11-S:

- Reducción de impuestos convertida en un “imperativo político y moral” (Ceaser & Busch, 2005: 36): los tres primeros años del mandato Bush registran otras tantas rebajas de impuestos acerca de cuyos beneficios la opinión pública norteamericana se encuentra dividida entre los que consideran (como los demócratas) que sólo beneficia a las élites económicas, y aquellos que resaltan las exenciones para las rentas más bajas.
- La reforma educativa *No Child Left Behind*, finalmente aprobada en diciembre de 2002 con un amplio apoyo demócrata. A pesar de contrarrestar positivamente la percepción pública acerca de la escasa contribución republicana en políticas educativas, la ley es criticada –incluso por sectores conservadores– por promover la injerencia federal en política interna de los estados (Ceaser & Busch, 2005: 46).
- Una serie de medidas secundarias de apoyo tales como: a) fomento de las *faith-based initiatives*, proyectos conducentes a suplir la labor asistencial del estado por proyectos comunitarios y locales contruidos en torno a parroquias, agrupaciones religiosas y lugares de culto; b) el plan *Medicare* de financiación de medicamentos para la tercera edad; y c) la reforma energética.

Esta inclinación hacia el *big government conservatism*²²⁶ se vio parcialmente truncada por los ataques a Nueva York y el Pentágono, incidentes ante los que, como ya se ha expuesto, la facción neocón mostró un alto grado de oportunismo político para imponer su modelo de interpretación de la misión norteamericana en el nuevo siglo. Componentes integrales e indiscutibles de tal visión eran el aumento del gasto militar

²²⁶ Como indica Marco (2007: 17), el bosquejo inicial del plan de gobierno de la administración Bush guarda evidentes similitudes con el modelo del *New Deal*, respecto al que supone, en parte, una reforma y puesta al día. Este sería motivo suficiente para despertar desavenencias el seno de las filas republicanas. Mucho más crítico con la auténtica naturaleza del “conservadurismo compasivo” se muestra Willentz; en su opinión, George W. Bush no promueve una forma de “conservadurismo compasivo”, sino un reaganismo radical. Se trataría, en realidad, de la culminación de la “revolución neoconservadora” (2008: 434-35).

acompañado de la construcción de un mastodóntico aparato federal de Defensa, declinado este en una doble dimensión: la seguridad nacional y la estrategia de la Guerra contra el Terror. El 11-S lega, en efecto, un escenario de radicalización conservadora pilotada por las tesis de los neocón y caracterizado por un incremento exponencial del sentimiento patriótico, de la paranoia acerca de las políticas de seguridad, de la impetuosidad castrense y de la gestión gubernamental focalizada en un poder ejecutivo con amplio margen de maniobra.

Las contradicciones de la era Bush no sólo dimanaban de la polaridad interna en el seno del Partido Republicano –disputa de la que sale victoriosa la facción neocón–, sino igualmente en un dilema de corte “edípico” identificable en la persona del propio mandatario estadounidense. La naturaleza del dilema reside en la “doble paternidad” del proceder político de Bush, siempre a la sombra de un padre por derecho de sangre (George H. W. Bush) y un padre putativo (Ronald Reagan). Aunque las comparaciones entre el “conservadurismo radical” de Bush hijo y Reagan se convirtieran en moneda corriente en el debate político y mediático desde mediados del primer mandato del tejano, se han aducido igualmente argumentos en defensa de las similitudes con el temperamento más moderado del primer Bush. Posicionándose a favor de la primeras de las posturas expuestas, el comentarista del *New York Times Magazine* Bill Keller (2003) argüía que el “tercer mandato Reagan” no se había producido con la victoria de Bush padre, sino sólo tras la llegada al poder de su vástago, al que abiertamente llamaba el “hijo de Reagan”. Las semejanzas entre ambos dirigentes se establecen, en opiniones como la de Keller, sobre la base de sus perfiles personales y profesionales (la aureola de hombres modestos), su retórica moralista, la naturaleza mixta de sus equipos políticos, sus políticas de reducción de impuestos y revigorización democrática por el poderío del aparato militar, sus posicionamientos ambiguos ante las demandas de la Derecha Cristiana, etc. Por el contrario, Ceaser & Busch (2005) se sitúan en el bando de los que, sin pasar por alto la herencia reaganiana, prefieren resaltar las afinidades entre padre e hijo²²⁷.

²²⁷ Ceaser & Busch establecen, de manera análoga, ciertos paralelismos entre Bill Clinton y George W. Bush, basados más en el valor “simbólico” de ambas figuras que en sus principios políticos (2005: 64-65). Como recuerdan estos autores, tanto Clinton como Bush se enfrentaron a graves crisis de legitimación de la que salieron airosos (Clinton tras el *impeachment* a resultas de su affaire con la joven becaria de la casa Blanca Monica Lewinsky, y Bush tras el escándalo electoral del 2000); y ambos representan, para sus adversarios ideológicos, una suerte de “anatematos culturales” (el liberal formado en

En cierta medida, la resolución a estos conflictos radicados en herencias contrapuestas vendrá dada por las consecuencias del “acontecimiento 11-S” y la apropiación de la agenda política por parte de la “persuasión” neoconservadora. Se antoja necesario, por ello, caracterizar en más detalle las directrices fundamentales de la ideología y praxis políticas norteamericanas en sus dos vertientes más relevantes durante la era Bush.

4.6.4. *Homeland Security*: un “estado de emergencia permanente”.

A los atentados del 11 de septiembre de 2001 les sigue un “Otoño del miedo” (Ceaser & Busch, 2005: 44-45) en el que los estadounidenses intentan asimilar la conmoción del momento en mitad de un clima emocional de paranoia creciente. Apenas una semana más tarde de la infausta fecha, los ataques con ántrax a medios de comunicación y a dos senadores demócratas (que dejaron la cifra de veintidós heridos y cinco fallecidos) alimentan la sensación de vulnerabilidad de la nación norteamericana. Se disparan toda clase de teorías conspiratorias y nace un clima de sospecha sobre un potencial “enemigo interior” comprometido con la causa de la aniquilación de EE.UU. Ello promueve, asimismo, el rebrote del fervor religioso y patriótico de una población incrédula y a la expectativa. El terrorismo, que en las décadas previas había quedado confinado al área de la inteligencia y la acción policiales (2005: 40), había hecho su entrada triunfal en la realidad norteamericana.

El terrorismo internacional del nuevo siglo –con los atentados del 11 de septiembre como paradigma– muestra unos perfiles más inciertos (espectacularidad, estrategia difusa, potencial anómico, etc.) que se resisten a ser clasificados de manera sencilla y de acuerdo a propósitos políticos claros (Laqueur, 2003). Esta mutación de la amenaza terrorista, convertida en el ambiente de turbación post 11-S en la nueva agencia adversaria por excelencia, fuerza un cambio de rumbo de la administración norteamericana. El objetivo se concentra entonces en redefinir el concepto mismo de terrorismo y en ampliar la terapia para combatirlo haciendo uso de todos los medios disponibles (jurídicos, policiales y militares). Se trata, en definitiva, de una Guerra total contra el Terror, librada en los dos frentes (doméstico e internacional) que conjugan las

círculos universitarios impregnados de relativismo moral, “hippismo” y oposición a la Guerra de Vietnam frente al ultraconservador y moralista “cristiano renacido” de irreductible espíritu tejano).

constantes del proyecto civilizatorio estadounidense: por un lado, la actualización del modelo de la *Fortress America* –la lógica defensiva de la nación asediada–; por otro, su versión ofensiva, el intervencionismo agresivo en política exterior. Este plan bifronte condiciona las políticas nacionales durante el resto del doble mandato de Bush, y se ejecuta mediante el fortalecimiento de la autoridad ejecutiva del presidente y la concesión de un extenso margen de poder a la Fiscalía General. Se empieza a configurar, por tanto, un estado de excepción que adquiere, más bien la forma de un “estado de emergencia permanente”.

Este diseño es implementado en fases sucesivas, teniendo como hitos principales los siguientes (Alarcón & Soriano, 2004: 31-47):

El 14 de septiembre de 2001, George W. Bush presenta la *Proclamación 7463*, por la que se declara el Estado de Emergencia Nacional derivado de los acontecimientos del 11-S. El recurso a la proclamación abre el primer agujero en el sistema legal de contrapeso entre poderes, allanando el camino para la primacía del brazo ejecutivo. Así lo explican Alarcón & Soriano:

En Estados Unidos no hay una definición constitucional o estatutaria para las *proclamaciones* o para las *órdenes ejecutivas* del presidente. Esta indeterminación ha llevado a frecuentes abusos por parte del poder ejecutivo ... Las consecuencias de dicha declaración son importantes, ya que el Presidente de Estados Unidos es ... el Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas. La proclamación le permite actuar por lo tanto como comandante militar en periodo de emergencia con amplios poderes, investido con las competencias extraconstitucionales y poderes derivados de dicha condición según el propio Tribunal Supremo de Estados Unidos. (2004: 21)²²⁸

Menos de una semana después, se hace pública la *Ley de autorización para el uso de la fuerza militar, de 18 de septiembre de 2001*. La misma prepara el terreno para la primera intervención estadounidense tras los atentados: la operación contra el régimen Talibán en Afganistán. Sancionada conjuntamente por las dos cámaras del Congreso, la

²²⁸ George (2009: 80-81) menciona el uso por parte de Bush de otra herramienta legal igualmente dirigida a potenciar la autonomía del ejecutivo: la declaración de rúbrica.

ley otorga amplios poderes al presidente, lo cual está en consonancia con un tipo de guerra cuyo enemigo dista de ser fácilmente identificable²²⁹:

El problema derivado de la guerra contra el terrorismo iniciada con el presente texto normativo radica en que el enemigo a atacar es un enemigo difuso, no convencional. No se trata en principio de una guerra contra Estados soberanos, sino de una guerra contra individuos, contra grupos terroristas. Ahora bien, la autorización permite al Presidente una evidente instrumentalización política del problema terrorista, posibilitándole el inicio de ataques contra otros Estados, si éstos según él, han ayudado a cometer actos terroristas. Es decir, que la acusación de que un Estado apoya al terrorismo, vendría a legitimar el inicio de una guerra contra el mismo según la presente ley. (Alarcón & Soriano, 2004: 23)

Apenas diez días tras los atentados –y con los índices de popularidad de Bush alcanzando un histórico 90% de aceptación popular en las encuestas Gallup (Ceaser & Busch, 2005: 42) – un primer enemigo ha sido identificado: el saudí Osama bin Laden y el régimen que le prestó apoyos (los talibanes). Las invectivas del presidente contra las acciones terroristas de estos enemigos de EE.UU. han conseguido alimentar el clima bélico, lo cual se ve refrendado por la aceptación generalizada, tanto entre los estadounidenses como entre la comunidad internacional, de la campaña en Afganistán.

La tercera de las principales normativas que construyen los contornos de la nueva *Fortress America* es la *Orden Militar para la detención, tratamiento y enjuiciamiento de determinados extranjeros en la guerra contra el terrorismo (Detention, Treatment and Trial of Certain Non-Citizens in the War against Terrorism)*, de 13 de noviembre de 2001²³⁰. En ella se propugna un nuevo entorno de excepcionalidad jurídica encaminado

²²⁹ La sección segunda de la Ley, en su apartado (A), recoge esta prerrogativa en los siguientes términos: “El presidente queda autorizado a utilizar toda fuerza necesaria y apropiada contra aquellas naciones, organizaciones, o personas que, según él determine, hayan planeado, autorizado, cometido, o ayudado a cometer los ataques terroristas que ocurrieron el 11 de septiembre de 2001 o que hayan dado abrigo a tales organizaciones o personas, a fin de prevenir cualesquiera otros futuros actos de terrorismo internacional contra Estados Unidos por tales naciones, organizaciones o personas” (Alarcón & Soriano, 2004: 34).

²³⁰ Vélez-Salas señala los precedentes legales de esta medida excepcional en la jurisprudencia estadounidense: “Aunque parece nuevo, el término data de otra época de excepción, ya que apareció por primera vez a mediados de la Segunda Guerra Mundial en una ley municipal, como resultado de la decisión de la Suprema Corte de Justicia sobre el caso *Ex parte Quirin*, que involucraba a ocho espías nazis, uno de los cuales era ciudadano americano. Sin embargo, y como dice un reporte de la *American Bar Association*, la resolución del caso *Quirin* no admite que los ‘combatientes enemigos’ sean retenidos

a erradicar la figura de un adversario novedoso, el *combatiente (ilegal) enemigo*²³¹. El perfil de esta nueva figura jurídica –más bien expresión de un vacío o anulación premeditada de los derechos básicos de una tipología específica de sujetos– podría aplicarse

A los extranjeros acusados o considerados como posibles terrorista o cómplice de terroristas ... que podrán haber sido capturados en el extranjero, considerados como prisioneros de guerra, pero también detenidos en Estados Unidos como extranjeros ilegales, como extranjeros legales (turistas, estudiantes), o extranjeros residentes legales. (Alarcón & Soriano, 2004: 23-24)

Esta descripción supuestamente objetiva de un nuevo agente criminal legítima, de acuerdo a la Orden de noviembre de 2001, las detenciones arbitrarias, la interrupción del *proceso debido*, la puesta en cuestión de la presunción de inocencia, y la configuración de Comisiones Militares autorizadas para juzgar al margen de los tribunales federales. Nacería así un sujeto desprovisto de derechos básicos de ciudadanía y de amparo legal (suspensión del *habeas corpus*), quedando rebajado a la condición de sujeto “despersonalizado”. La apreciación de estos sujetos podría verse socavada de tal manera que acabara afectando incluso a criterios básicos de humanidad. La apertura del centro de detención de Guantánamo –consecuencia directa de esta normativa–, y el desvelamiento de repetidos casos de tortura llevados a cabo por la CIA y el ejército en el marco de la Guerra contra el Terror en bases distribuidas por todo el mundo, resultan en la caracterización de un sujeto no sólo “despersonalizado”, sino además “animalizado”.

La impronta jurídica de dos filósofos alemanes del derecho influye notablemente en la esencia legal de esta Orden. Por un lado, el pensamiento de Carl Schmitt con su concepción de la enemistad como condición humana y política básica (Bernstein, 2006: 150-160; García-Neumann, 2008: 236-249). En Schmitt se reactualiza el legado intelectual de Hobbes (y, a través de este, de Maquiavelo): la visión de un mundo donde la rivalidad entre agencias humanas adquiere estatuto de absoluto antropológico y la experiencia colectiva se ve expuesta a un estado de “guerra perpetua”. La recusación del

incomunicados y se les niegue asistencia jurídica. Los retoques a *Ex parte Quirin* son cortesía de la Administración Bush” (2011: 267-68).

²³¹ La legislación sobre el “combatiente ilegal enemigo” se registra en la orden de noviembre de 2001 y se amplía más tarde en la *Military Commissions Act* de 2006 (Vélez-Salas, 2011: 268).

orden liberal ilustrado, lleva a Schmitt –tanto como a Strauss²³²– a abogar por una redefinición de lo político, significado a partir de la dialéctica radical amigo frente a enemigo (*Freund* versus *Feind*) y del acto de la guerra como “momento excepcional” (García-Neumann, 2008: 239) o “instante originario”. En un orden político instituido sobre tal dicotomía, el adversario es siempre amenaza colectiva, “enemigo de la polis” (*hostis*), y no únicamente rival o “némesis personal” (*enemicus*). En esta distinción básica reside la relevancia del adversario en la ontología política schmittiana. Así lo expresa el propio jurista germano:

Los conceptos de amigo y enemigo deben tomarse aquí en su sentido concreto y existencial, no como metáforas o símbolos; tampoco se los debe confundir o debilitar en nombre de ideas económicas, morales o de cualquier otro tipo; pero sobre todo no se les debe reducir a una instancia psicológica privada e individualista, tomándolos como expresión de sentimientos o tendencias privados... Enemigo no es cualquier competidor o adversario. Tampoco es el adversario privado al que se detesta por cuestión de sentimientos o antipatía. Enemigo es sólo un conjunto de hombres que siquiera eventualmente, esto es, de acuerdo con una posibilidad real, se opone ‘combativamente’ a otro conjunto análogo. Sólo es enemigo el enemigo ‘público’, pues todo cuanto hace se refiere a un conjunto tal de personas, o en términos más precisos a un pueblo entero, adquiere ‘eo ipso’ carácter ‘público’. (García-Neumann, 2008: 237-238)

Este marco conceptual viene a describir un mundo en el que el enfrentamiento, la enemistad y la lucha violenta se convierten en los rasgos definitorios de una suerte de “(des)orden natural”. Ello redundaría en que, para Schmitt, “la esencia de lo político es la lucha entre grupos, conjuntos colectividades” (García-Neumann, 2008: 240).

La segunda referencia teórica para entender el contenido de la Orden de noviembre de 2001 viene dada por la polémica tesis sobre el *derecho penal del enemigo* de Günter Jakobs. Esta contempla un doble régimen jurídico: el primero para legislar actos

²³² “De Schmitt aprendió Strauss (o al menos, lo comparten ambos de manera característica) su profunda aversión al liberalismo; la opción por gobiernos fuertes dirigidos por élites forjadoras de sus propias normas; la fascinación por el «arcano» del poder»; el hecho del manejo maquiavélico de las masas; el papel sustancial y a la vez subordinado de la cultura y de la religión; y, de manera prominente aunque con matices distintos, la concepción naturalista de Hobbes sobre la hostilidad y maldad esencial del ser humano, como axioma fundamental del pensamiento y el quehacer políticos” (García-Neumann, 2008: 219).

criminales cometidos por sujetos cuya existencia y/o acción no pone en peligro la perpetuación del orden de valores y principios instituido. Por contra, habría que aplicar un régimen alternativo para aquellos individuos que, en esencia e independientemente de sus acciones, sí supondrían una amenaza radical para el discurrir del sistema. Sobre estos sujetos se impondría un estatuto de privación de derechos y de vigilancia “excepcionales”, basados en el *pre-juicio* del principio de disuasión y erradicación temprana. Así define Jakobs el concepto:

Es un fenómeno que se da en todos los ordenamientos jurídicos de los países occidentales, y consiste en sancionar la conducta de un sujeto peligroso en una etapa muy anterior a un acto delictivo, sin esperar a una lesión posterior tardía. Se sancionan la conducta y la peligrosidad del sujeto, y no sus actos. El mismo fenómeno se da en el ámbito procesal, especialmente con la restricción de algunos ámbitos privados. Por ejemplo, la posibilidad de allanamiento de morada con fines investigativos, la posibilidad de registro de viviendas o la instalación de micrófonos o instrumentos para escuchas telefónicas. En esencia, el concepto de derecho penal del enemigo es una noción descriptiva que define algo existente en los ordenamientos democráticos actuales y designa aquellos supuestos de especial peligrosidad para distinguirlos de aquellos otros supuestos en los que se produce una relación jurídica entre ciudadanos. (“El enemigo”, 2006: párr. 8)

La inspiración (confesa o no) de los modelos schmittiano y jacobiano en la legislación sobre el “combatiente ilegal enemigo” llevan a asociar a este con la figura del *homo sacer*, recuperada por Giorgio Agamben a finales del siglo XX. Žižek, glosando a Agamben, describe a los representantes de esta no-clase como objetos de medidas disciplinarias y/o incluso de ayuda humanitaria, más no ciudadanos de pleno derecho (2002: s/p)²³³. La exención del *homo sacer* de los privilegios de ciudadanía del

²³³ El crítico cultural esloveno considera que la noción del *homo sacer* resulta crucial para comprender cómo los valores de dignidad y libertad humanas han sido peligrosamente reconfigurados a resultas de los atentados del 11 de septiembre de 2001. En un clima de belicoidad imperante, la guerra es transmutada en “acción humanitaria” allí donde, de acuerdo con el consenso ideológico liberal-capitalista, es necesaria la intervención de las grandes potencias occidentales con el objetivo de derrocar gobiernos corruptos, “canallas” o totalitarios. Sin embargo, aquellos otros escenarios de guerra donde los intereses de dichas potencias no están en juego son interpretados como meros “conflictos étnicos o tribales”. Esta denominación, como argumenta Žižek, no supondría más que un eufemismo para caracterizar la guerra entre grupos o clanes de *homo sacer*; esto es, de individuos “apátridas del nuevo orden mundial” o sobre cuyo destino los líderes y garantes de dicho orden no tuvieran que preocuparse.

Estado de Derecho constituye sólo el primer paso hacia la vinculación directa de esta tipología de sujeto con lo que Bernstein (2006) denomina la “apelación (constante) al mal”. El énfasis en la figura del enemigo alimenta el uso interesado de la idea (ontológica y moralmente “fuerte”) del mal para favorecer agendas sociales y políticas concretas. La retórica inflamada sobre el “eje del mal” en la Norteamérica de Bush revive así el espíritu de antagonismo bélico de eras pasadas. Se favorece la creación de “un único enemigo malvado reificado” (2006: 102), pero en extremo difuso en el tiempo presente. Los estados o los individuos específicos –ya sean “combatientes ilegales enemigos” trabajando en células o como “lobos solitarios”, o grandes “orquestadores del mal” como Osama bin Laden– son sólo manifestaciones de esa instancia suprema de antagonismo: el terror.

En este concepto se concentra todo el potencial anómico (la amenaza de disolución social) de los perfiles ambiguos de la amenaza contemporánea. Declinación concreta de esta amenaza, en el “terrorista enemigo” –aparte de otros criterios de tipo racial o cultural²³⁴–, vienen a converger las dos facetas predominantes del adversario del sistema liberal-capitalista actual: el “fundamentalismo reaccionario” y la “resistencia izquierdista” (Žižek, 2002). De tal forma, el terror deviene el epicentro de todos los males sociales que asolan a los estados de la democracia liberal capitalista del nuevo orden mundial. El resultado último es la “universalización metafórica del significante ‘terror’” (Žižek, 2002), contra el cual es preciso luchar por todos los medios. De ahí que pasen a un segundo plano los más que probables prejuicios causados al sistema de garantías básicas del Derecho Internacional.

En perfecta sintonía con la “lógica” de las prerrogativas legales de la *Orden Militar*, puede hallarse igualmente en otra de las principales elaboraciones normativas del estado de emergencia estadounidense tras los atentados: la conocida como *Ley Patriótica*

²³⁴ A este respecto, véase Rey (2004) para una indagación sobre la reformulación del estereotipo del musulmán tras el 11-S. Interpretaciones como la de Rey irían encaminadas a potenciar uno de los rasgos apuntados por autores como Mellón & Lara Amat y León (2009) en relación con el neoconservadurismo, su “racismo de corte culturalista”. Así argumentan esta idea los propios autores españoles: “En ese planteamiento hay un sistema de ideas normalizado, el liberal-capitalista, y el resto de discursos es mostrado como fruto de degeneraciones, o incluso, como una nueva figura del enemigo. Esto permite hablar de las otras “culturas” sin necesidad de referirse a las desigualdades sociales nacionales e internacionales, ya que cuando se refieren a un determinado acto lo hacen desconociendo su función social. Por ello en el neoconservadurismo se manifiesta explícitamente un racismo de corte culturalista” (2009: 528).

(Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism –USA PATRIOT ACT), de 26 de octubre de 2001. De La Guardia resume así el contenido de la ley:

Con el propósito de combatir el terrorismo en Estados Unidos y en el extranjero, la ley permitía a las autoridades competentes investigar conversaciones telefónicas, correos electrónicos, archivos médicos y otros siempre que fuera necesario para dilucidar acciones y capturar a los miembros de organizaciones terroristas. También se podía detener y deportar a inmigrantes cuando se sospechase que estaban involucrados en actos de terrorismo. (2010: 403)

En opinión de Alarcón & Soriano (2004: 27), esta ley contraviene al menos cuatro enmiendas de la Constitución de Estados Unidos, haciendo extensiva a la práctica totalidad de la población norteamericana unas circunstancias legales excepcionales. La omnipotencia del poder ejecutivo y del Fiscal General configura un escenario de “sospecha extendida” propia de tiempos de guerra que, además de establecer un aparato gubernamental de vigilancia cercano al orwelliano “Gran Hermano”, apela incluso a la voluntad comunitaria y al activismo ciudadano para combatir la amenaza terrorista. De la Guardia ve en este diseño “militarizado” y policial de seguridad concretado en la *Patriot Act* una “incoherencia” fundamental:

Los conservadores, que tanto evocan el retraimiento del Estado en la economía y en lo que denominan privacidad individual, reclaman una mayor presencia del estado en los asuntos policiales y militares. El movimiento neoconservador que nacía acusando duramente al Estado de bienestar por intervencionista exigía la presencia de un Estado fuerte, rígido, y para muchos militarizado, con tácticas de enorme dureza, capaz de impulsar y dirigir la Guerra contra el Terrorismo. (2010: 403-04)

La totalidad del ideario y la normativa expuestas hasta ahora tienen su manifestación más preclara y coherente en la proclamación de la *Ley de Seguridad Nacional (Homeland Security Act)*, de 26 de octubre de 2002, y efectiva desde el 24 de enero de 2003. En virtud de esta ley, la *Oficina de Seguridad Interior* creada tras el 11-S se transforma en el *Department of Homeland Security* (DHS) (Alarcón & Soriano, 2005:

27-28; Ceaser & Busch, 2005: 52-53; Vélez-Salas, 2011: 112-22), un gigante ministerial integrado por veintidós agencias federales²³⁵ unificadas para constituir uno de los cuatro mayores departamentos estatales (con unos 170.000 empleados y una dotación presupuestaria anual de 40.000 millones de dólares). Se trata de la primera creación de una agencia ministerial desde 1947, y con ella se rompe con la *Posse Comitatus Act* (1878) que, tras la guerra civil estadounidense, prohibía a las agencias militares ocuparse de las labores de paz y vigilancia en suelo doméstico (Vélez-Salas, 2011: 112-13). El sistema legal y normativo erigido tras el 11-S convierte, por tanto, a la propia Estados Unidos en “territorio de guerra”, “militarizando” el discurrir de su vida colectiva.

Las directrices contenidas en la *Ley de Seguridad Nacional* serían actualizadas periódicamente mediante la publicación de otros documentos-guía, en especial de las *National Security Strategy* de 2002 y 2006, la *Quadrennial Defense Review* de 2006, y la *National Defense Strategy* de 2008. Todos estos textos elaboran el escenario de excepción de una nación norteamericana asediada por las nuevas mutaciones de la amenaza, resultado de la confluencia entre “radicalismo y nuevas tecnologías” (Alarcón & Soriano, 2004: 151). Se pone al día una taxonomía de la amenaza que abarca desde los grandes desastres naturales, las guerras bacteriológicas y/o químicas y las *amenazas tradicionales* (como las guerras entre estados); a las *amenazas irregulares* (como el terrorismo) o las *desestabilizadoras* (como el ciberterrorismo). Se contempla, asimismo, la conflictividad derivada de un mundo de recursos naturales menguantes del que han brotado en los últimos tiempos preocupantes manifestaciones de extremismo global. Para combatir a esta amenaza multifacética y cambiante, se invocan los principios inexcusables del liderazgo norteamericano, al que se insta a buscar alianzas duraderas con estados aliados de cara a garantizar la hegemonía de la libertad y de los valores democráticos.

Para Alarcón & Soriano (2004: 28), las tres consecuencias más reseñables de la *Ley de Seguridad Nacional* –extensibles al escenario de excepcionalidad histórica prefigurado también en el resto de textos de ella derivados– serían las siguientes: 1) reduce la privacidad personal, mermando el derecho a la intimidad contemplado en la

²³⁵ Estas agencias –entre las que se encuentran algunas de las más conocidas: CIA, FBI, NSA, etc. – pertenecen a los principales departamentos de la administración norteamericana (Justicia, Defensa, Transportes, Tesoro, etc). Para un listado completo de las agencias unificadas en el DHS, consúltese Vélez-Salas (2011: 115-16).

cuarta enmienda de la Declaración de Derechos; 2) acrecienta el poder y el secretismo gubernamental²³⁶; y 3) fortalece la protección de los intereses especiales del gobierno. La naturaleza de estos intereses gubernamentales queda bien ejemplificada en los mecanismos de ejecución de la ley misma. Por un lado, la administración Bush prioriza la sustitución de la figura del funcionario (*civil servant*) por la de un trabajador inserto en una estructura profesional-organizativa más flexible. En la práctica, ello supone la privación de los derechos del servidor público y la gestión de la seguridad nacional en concordancia con principios de la ética económica corporativa (Ceaser & Busch, 2005: 53). El sesgo marcadamente ideológico del macrodiseño de una seguridad nacional militarizada y basada en el “vaciamiento” del Estado se revela, con consecuencias catastróficas, durante el Huracán Katrina de 2005 (el caso *Katrinagate*)²³⁷. Ante la situación de emergencia creada en una Nueva Orleans arrasada por el huracán, “la DHS demostró ser un gigante burocrático sin capacidad de acción y obsesionado con el terrorismo” (Vélez-Salas, 2011: 120). Así, a pesar de que las indicaciones de las NSS asumían de forma explícita la necesidad de atender las amenazas derivadas de los fenómenos medioambientales, el ejemplo de la pésima prevención y gestión de los efectos del Katrina en Nueva Orleans dejan en evidencia la visión tendenciosa y la instrumentalización política subrepticia del proyecto de *Homeland Security*.

La asunción de medidas excepcionales como las ya glosadas, y la incompatibilidad de muchas de ellas con las garantías fundamentales de un Estado de Derecho, hablan de cómo el concepto de seguridad se ha convertido en el “auténtico paradigma de

²³⁶ La conjunción de estos dos factores (privación de intimidad y control y secretismo estatales) alimenta durante la era Bush los debates y teorías conspiratorias sobre la implementación de la *Total Information Awareness* (TIA), el supersistema de vigilancia electrónica global que seguiría los pasos de otros programas de espionaje a gran escala, como *Echelon*. Según refiere Vélez-Salas (2011: 116-17), aunque en un inicio se dio luz verde al proyecto de crear una agencia exclusiva a tal fin (la *Total Information Awareness Office*, IAO), el mismo fue desestimado poco después por presentar graves visos de inconstitucionalidad. Aunque se trataba de un proyecto pergeñado con anterior a la administración Bush, es durante estos años cuando su valor cobra plena vigencia. Como advierten tanto Vélez-Salas (2011: 117) como Alarcon & Soriano (2004: 28-29), lejos de ser abandonado por completo, la normativa de la Ley Patriótica y de la Ley de Seguridad Nacional permitieron que el diseño del TIA se derivara “sigilosamente” hacia las prácticas de otras agencias como la Agencia de Seguridad Nacional (NSA).

²³⁷ Véase, por ejemplo, Klein (2007: 529-49) para una crónica de las consecuencias del huracán, incluyendo un recuento crítico de la actuación de la administración Bush. Según esta autora, el manejo gubernamental de la zona catastrófica de Nueva Orleans reflejó toda una serie de doctrinas sociales, económicas y políticas conducentes a instituir un “*apartheid* del desastre”. Las labores de las agencias federales, con la *Federal Emergency Managing Agency* (IFEMA) a la cabeza, estuvieron más enfocadas a garantizar la “gran oportunidad” de beneficio presentada por el desastre a los contratistas privados que a garantizar los requerimientos asistenciales mínimos de una población (mayoritariamente afroamericana) rebajada a la categoría de “ciudadanía de segunda clase”.

gobernación” en el mundo contemporáneo (Agamben, 2013). Lo que el propio Agamben denomina la “gestión del desorden” –con EE.UU. como su promotor más acérrimo– desemboca en una modelo de democracia limitada o “fallida”. Se entraría, por tanto, en el “estado de emergencia permanente” preconizado por Schmitt, donde los ciudadanos han de renunciar necesariamente a los atributos tradicionales de un sistema democrático garantista para habitar en un nuevo entorno “desjurificado” y tecnocrático. La relación imaginaria de dichos ciudadanos con el orden instituido pasa a estar monopolizada por la explotación interesada de una sensación de inseguridad latente y omnímoda ante la que se plantea una terapia del “cálculo de daños y reparaciones” más propia de la economía. La lectura “prioritaria” enfatiza, en esta línea, una “despolitización” del conflicto, y la preferencia por un modelo de gestión en el que gobernación equivale exclusivamente a gestión, y se acude a los valores morales para proporcionar un mínimo criterio de trascendencia a la totalidad del diseño. Sólo sobredimensionando la amenaza y haciendo convivir al individuo con la manifestación permanente de aquella, puede restablecerse el pacto simbólico que une a los dirigentes con los dirigidos de acuerdo al modelo del “estado de emergencia permanente”. Así resume Agamben esta misma idea:

Cuando la política queda reducida a lo gubernamental entra en funcionamiento un proceso por el cual los criterios internos de gubernamentalidad tienden a difuminar las fronteras entre ética, política, derecho y economía. Se piensa entonces que todo es materia de gestión, y en los casos extremos –cada vez más verosímiles por razones ecológicas– en forma de gestión de catástrofes. (2013: 33)

Surge entonces la “necesidad del Leviatán”, el estado fuerte y protector en manos de una élite de “príncipes-gestores” privilegiados e inaccesibles, al que invocaran Strauss y Schmitt. Esta sumisión ante un poder ejecutivo “redentor” se alimenta en la Norteamérica posterior al 11 de septiembre de 2001 del poder simbólico y la eficacia práctica del “estado de excepción” metaforizado en el concepto de *Ground Zero* (Pease, 2003; Redfield, 2007). En este término, un “espacio-singularidad” se constituye, de forma simultánea, en la huella de un pasado traumático, la marca de una vulnerabilidad endémica y el principio de un nuevo estadio de lo político. Como afirma Pease: “The state of emergency, not subject to the rules of law it enforces, inhabits a realm that is quite literally beyond good and evil” (2013: 212).

4.6.5. La Doctrina Bush: una guerra interminable.

En el discurso de graduación en la academia militar de West Point de 1 de junio de 2002, George W. Bush expuso ante los jóvenes cadetes las líneas básicas del “nuevo internacionalismo” norteamericano. Se trataba de una agenda de política exterior construida alrededor de la necesidad de librar una Guerra contra el Terror en múltiples frentes. Para ello, se dio luz verde a un incremento progresivo en los gastos en Defensa, que alcanza un 44,5 % en los cinco primeros años de mandato del líder tejano (Marco, 2007: 376). La que pasaría a ser conocida como Doctrina Bush ponía en práctica un diseño estratégico cuyo precedente más inmediato ha de datarse una década antes, en los albores del “momento unipolar” estadounidense. Como ya se ha argumentado en apartados previos, a pesar de su renuencia inicial, el presidente republicano accede a implementar el modelo intervencionista gestado en la fábrica de ideas neocón. La suerte de la acción exterior norteamericana queda tras el 11-S en manos de los “vulcanos”²³⁸, el núcleo duro de neoconservadores con puestos de relevancia en el Pentágono y en la Secretaría de Defensa. En conformidad con el ideario de este sector del Partido Republicano, la estrategia defensiva de la *Homeland Security* es complementada por un intervencionismo “fuerte” que erradica definitivamente la herencia, incómoda para los neocón, de la supuesta “pasividad” estadounidense durante los periodos de Bush padre y Clinton. Se abre entonces una fase de desprejuiciado “imperialismo democrático” a la estadounidense.

La base doctrinal de esta política exterior posterior a los atentados de septiembre de 2001 se sustenta, como ya se ha expuesto, en las formulaciones nacidas en el entorno del *Project for a New American Century* (PNAC). Con la “Guerra Fría” como referente ineludible —expresada en alguno de sus textos fundacionales como el NSC-68—, los tres documentos-guía que sintetizan más adecuadamente el proyecto de liderazgo norteamericano lo constituyen la *Defense Planning Guidance* (1992) de Paul Wolfowitz, el *Rebuilding American's Defenses. Strategy, Forces and Resources* (2000) del PNAC y la *Estrategia de Seguridad Nacional* de 2002 (con sus actualizaciones de 2006 y 2008)²³⁹. Tanto el texto de Wolfowitz como la producción completa derivada del

²³⁸ Véase Mann (2007).

²³⁹ A estos, Mora (2004: 28-29) añade también el *Strategic Energy Policy Challenges for the 21st Century* (abril de 2001) de Edward L. Morse y Amy Myers Jaffers, gestado por encargo del James A. Baker III Institute for Public Policy de Rice University y el Council on Foreign Relations. En este texto se recoge la

PNAC, prefiguran lo que en tiempos de Bush se convierte en política oficial estadounidense. El proyecto de “hegemonía global benevolente” ideado en este corpus textual toma forma en la Doctrina Bush sobre tres principios axiales (Kristol & Kaplan, 2004: 127; Mora, 2004: 25-26): liderazgo estadounidense, erradicación de cualquier amenaza al *hegemon*, y promoción del “cambio de régimen”. En concordancia con estos principios, Estados Unidos comienza la nueva centuria entre la obsesión por la seguridad interna y el impulso belicista contenido en la “visión neoconservadora del mundo”.²⁴⁰

4.6.5.1. Fuerza y debilidad: el “desacoplamiento estratégico” entre EE.UU. y Europa según Robert Kagan.

El retorno decidido de EE.UU. a la *matchpolitik* (la política de confrontación abierta) tras los atentados de Nueva York y Washington D.C. es recibida con lógica preocupación por la comunidad internacional. La principal acusación esgrimida ante la inequívoca intención de la nación norteamericana de embarcarse en una campaña bélica de duración indeterminada reside en el riesgo del unilateralismo. Si para la *doxa* política del gobierno Bush no existiría contradicción alguna entre la creencia en el excepcionalismo estadounidense y la obligación de la acción bélica unilateral, ello no es óbice para que, desde la *intelligentsia* neocón, se intente “persuadir” de los motivos por los que la propia comunidad internacional –y especialmente las reticentes naciones europeas– deberían aceptar los designios del nuevo orden mundial.

Un hito significativo de este esfuerzo en el terreno del análisis político deriva de la publicación en 2003 del ensayo *Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order*, de Robert Kagan. El co-fundador del PNAC urge en el nuevo siglo a la creación de un renovado multilateralismo liderado por EE.UU. El sustento de ese hipotético nuevo marco internacional de pactos estables radica, según Kagan, en la

necesidad de desarrollar una estrategia firme en política energética ante la evidencia de un futuro cercano de suministros no garantizados. La fijación expresada en el documento por Irak y la figura de su principal mandatario (Sadam Hussein), alumbra, por tanto, en términos ideológicos y estratégicos, la campaña militar de 2004 en este país de Oriente Medio.

²⁴⁰ “La visión neoconservadora del mundo puede dividirse en tres partes. Primero, un diagnóstico pesimista y, a continuación, dos soluciones radicales: por una parte, la defensa brutalmente realista del unilateralismo estadounidense, y por otra, la visión sorprendentemente optimista del imperativo moral de expandir los valores estadounidenses, particularmente en Oriente próximo” (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 274).

“lógica de la fuerza”; lo cual implicaría, de manera ineludible, la aceptación por parte de Europa de sus obligaciones militares en pos de la defensa del orden global. La principal tesis de Kagan –repetida en numerosos foros políticos y estratégicos– se concentra en advertir de las consecuencias de una cosmovisión doble, y peligrosamente incompatible, asociada con las agendas de acción exterior de EE.UU. frente a Europa:

La mayor parte de los europeos no ven o no quieren ver esta gran paradoja: que su paso a la poshistoria ha dependido de que Estados Unidos no haya dado un paso similar. Como Europa no tiene voluntad ni capacidad para guardar su propio paraíso ni para impedir que quede arrasado, tanto espiritual como físicamente, por un mundo que aún no ha aceptado la regla del «conocimiento moral», ha pasado a depender de la determinación estadounidense de usar su fuerza militar para disuadir o derrotar a cualquiera que en el mundo entero todavía crea en las políticas de poder. (2003: 112-13)

Para Kagan, esta nueva Europa somnolienta y autocomplaciente –que disfruta de los beneficios de la entrada en una poshistoria o posmodernidad en la que impera el ideal kantiano de la paz perpetua– es también una Europa ignorante de su propio pasado. El concepto de una “Europa pacificada” no es más que una “anomalía histórica”, pues si algo ha caracterizado la crónica del continente han sido los nacionalismos exacerbados, las guerras de religión y todo tipo de conflictos de intereses resueltos por el auxilio de las armas (2003: 16). En el tiempo presente, sin embargo, Europa ha desatendido los desafíos presentados por un mundo caótico en el que sólo queda aceptar políticas de “doble rasero”: por un lado, la fe en la cooperación pacífica entre naciones “amigas” y organismos internacionales; y, por otro, el recurso a cualesquiera métodos fueran necesarios para contrarrestar la barbarie esencial de aquellos entornos de “inmoralidad” –las patrias de las legiones del *homo sacer*– donde la fuerza se erige en el único lenguaje común (2003: 113). Se trataría, en definitiva, de la colisión entre dos concepciones (una kantiana y otra hobbesiana, una de Venus frente otra de Marte) del ejercicio del poder y de las relaciones internacionales:

Europa comienza a alejarse del poder ... se está trasladando más allá del poder a un mundo autosuficiente regido por normas de negociación y cooperación transnacionales, al tiempo que se adentra en un paraíso poshistórico de paz y relativa prosperidad... Entretanto, Estados Unidos sigue enfangado en su propia

historia, ejerciendo su poder en un mundo anárquico y hobbesiano en el que el derecho y los usos internacionales han dejado de merecer confianza y donde la verdadera seguridad, la defensa y el fomento de un orden liberal siguen dependiendo de la posesión y el uso del poderío militar. (2003: 10-11)

En contraste con muchos de sus correligionarios y/o miembros de la oficialidad de la administración Bush, Kagan no se sirve de la excusa del 11-S como subterfugio para impulsar la agenda del “internacionalismo agresivo”; por el contrario, defiende una visión del acontecimiento con tintes de exaltación de un legado histórico: “El 11 de septiembre no cambió a Estados Unidos; sólo lo hizo *más estadounidense*” (2003: 130). Para Kagan, el resurgir de la “nación-superhombre nietzscheana”, consciente de su “inmenso poder” y de la determinación de hacer uso del mismo, vendría a desterrar definitivamente el “mito del aislacionismo estadounidense”:

La expansión tanto de su territorio como de su influencia ha constituido la incuestionable realidad de la historia estadounidense; y no ha sido una expansión inconsciente. La ambición de desempeñar un papel importante en el escenario mundial está profundamente arraigada en el carácter estadounidense. (2003: 131-32)

La “lógica expansiva” supone, entonces, un elemento indispensable de la “ideología nacional” estadounidense (2003: 133). Ante lo irrenunciable de este proyecto de promoción continua de los valores de libertad, democracia y libre mercado, y la inevitable presencia de un mundo hostil lleno de amenazas que confrontar, Kagan sólo ofrece a la despreocupada Europa una posibilidad de reconfigurar el orden mundial: “adaptarse a la hegemonía” estadounidense.

4.6.5.2. Primera parada: Afganistán.

El primer objetivo del intervencionismo norteamericano posterior a septiembre de 2001²⁴¹ se sitúa en Afganistán (“Operación Libertad Duradera”), donde el proceso de “democratización” o “construcción nacional” acabó con el régimen Talibán del Mulá Omar, considerado una amenaza para los intereses de EE.UU. La diplomacia estadounidense se afana en las semanas que transcurren tras los atentados de Nueva

²⁴¹ Véase Woodward (2003) para una crónica sobre los planes de guerra pergeñados en el seno de la administración Bush durante los meses inmediatamente posteriores a los atentados.

York y el Pentágono en recabar los apoyos de Naciones Unidas y la OTAN. La aquiescencia final de ambos organismos internacionales supuso la adhesión de los mismos a la “lógica oficial” estadounidense: los atentados habrían de ser interpretados como actos de guerra y no como un mero acto terrorista (Vélez-Salas, 2011: 133). Siguiendo de cerca el plan de renovación del aparato militar emprendido por la administración de Bush padre (el proyecto de la *Base Force*), la gestión de la guerra es dejada en manos de Donald Rumsfeld y George Tenet (director de la CIA). Este nuevo estadio de la “revolución militar” estadounidense de la post-Guerra Fría incorpora, igualmente, muchos de los elementos del diseño estratégico de la Doctrina Reagan, como el fomento de las actividades de la insurgencia afgana (centrada, en este caso, en la Alianza Norte). El conflicto exige, en consecuencia, el rendimiento pleno de un despliegue militar más ligero y flexible, basado en bombardeos aéreos, la acción terrestre de destacamentos de Marines y de las Fuerzas Especiales y el refuerzo de acciones encubiertas de la CIA. Las hostilidades comenzaron oficialmente el 7 de octubre de 2001, y apenas dos meses después, las tropas norteamericanas apoyadas por la Alianza Norte y fuerzas de la OTAN habían tomado ya enclaves estratégicos del país (Kabul, Mazar-i Sharif y Kandahar), y asediaban a los remanentes del ejército talibán en las montañas afganas de Tora Bora (Ceaser & Busch, 2005: 43-45).

El fulminante avance norteamericano y la pronta implementación de la doctrina del “cambio de régimen” son aplaudidos por el sector neocón aludiendo al moralismo “innato” al proyecto exterior de la nación. El panorama resultante en Afganistán, según esta perspectiva, es el de una nueva “Arcadia oriental”, un país pacificado bajo la égida del paternalismo “benevolente” de EE.UU.:

Las fuerzas estadounidenses no sólo destruyeron el refugio de Bin Laden, sino que además depusieron a uno de los gobiernos más represivos del mundo, lo cual trajo como consecuencia que las mujeres se animaran a mostrar sus bellos rostros, que los niños echasen a volar sus cometas y que los hombres se pudiesen afeitar sus grasientas barbas y hablasen con libertad por primera vez en muchos años. El presidente Bush ... había logrado convertir la “pureza moral” en política oficial. (Kristol & Kaplan, 2004: 124)

A pesar de que la “Operación Libertad Duradera” pareciera un éxito indiscutido, las tropas estadounidenses fracasaron en su intento de capturar a Osama bin Laden

(supuestamente refugiado con los talibanes en Tora Bora). A ello, se añadieron críticas, como la posterior del demócrata John Kerry, quien cuestionó la funcionalidad del modelo militar de menor logística implementado en Afganistán (Ceaser & Busch, 2005: 45). En lo referente a los fines últimos de la agenda neocón de “democratización”, los resultados de Afganistán tampoco parecían cumplir las ambiciosas expectativas de consecución de un mundo pacificado, libre de agencias y estados terroristas. Por contra, dichos resultados más bien podrían haber levantado dudas sobre la integridad del proyecto de la Guerra contra el Terror:

Afganistán ya proporcionaba un ejemplo bastante claro de la modestia del concepto de construcción nacional de la administración Bush. Estados Unidos devolvió la mayor parte del país a los señores de la guerra, ignorando el hecho de que muchos de ellos dirigían el negocio de la heroína del país²⁴², y dejaron allí una pequeña guarnición... En Afganistán ... sólo había, en 2003, unos cinco mil soldados para mantener la paz y otros doce mil para buscar a Bin Laden. Obsesionados con Irak, los *neocons* se las arreglaron de algún modo para ignorar todo esto y despachar Afganistán como una aberración medieval. (Micklethwait & Wooldridge, 2006: 285)

Vélez-Salas ahonda en argumentos similares cuando pone en cuestión la legitimidad de las primeras elecciones democráticas celebradas en Afganistán tras la caída del régimen Talibán:

En un país en el que el 50% de los varones y el 85% de las mujeres son analfabetos, donde el común denominador es la miseria y donde por el hecho de acudir a un colegio electoral a votar miles de ciudadanos se han jugado una porción de su vida, las elecciones distan mucho de ser democráticas, justas o libres. Si le añadimos que los candidatos a dichas elecciones son los mismos señores de la guerra que han pauperizado y abusado del país no debería sorprendernos ... que la Loya Jirga (Gran Asamblea) esté repleta de asesinos, borrachos, narcotraficantes, misóginos y burros. (2011: 134)

²⁴² Como indica Vélez-Salas, “la producción de opio aumentó de 185 toneladas anuales en 2001 a más de 8,200 toneladas en 2006, cuyas ventas representan el 53% del Producto Interior Bruto” (2011: 135). Ello consolidó la posición de Afganistán como mayor exportador mundial de heroína, copando el 93% del mercado.

La “Operación Libertad Duradera” constituye, en consecuencia, el primer ejemplo de una tendencia del intervencionismo estadounidense del siglo XXI: el “cierre en falso” de los conflictos bélicos o lo que Bassets (2015) denomina las “guerras sin victoria ni final”. En efecto, como expone el periodista español, la Guerra de Afganistán es la de mayor duración de la historia norteamericana, pues su conclusión oficial el 28 de diciembre de 2014 –con una breve nota de prensa de Barack Obama y una ceremonia en Kabul– ha de ser tildada únicamente de “hipotética” o “supuesta”. Ello viene condicionado por el hecho de que tanto la OTAN como EE.UU. aún tienen previsto el mantenimiento de contingentes armados en la zona hasta finales de 2016. Trece años después de la intervención militar, la inestabilidad actual de Afganistán –asediada por la amenaza real de que los talibanes se hagan de nuevo con el control del país– trae a la luz las inconsistencias del proyecto de la primera escala de la Guerra contra el terror. EE.UU. erró en la misión de atrapar a Bin Laden, no consiguió erradicar completamente a los talibanes, destruyó las infraestructuras del país y legó un débil sistema democrático que en la segunda década de la nueva centuria volvía a encontrarse en una situación de pre-guerra civil (Martínez de Rituerto, 2012).

4.6.5.3. Segunda parada: Irak.

El conflicto bélico catalizador de la inflexión del pensamiento neoconservador en la era Bush lo constituye, sin embargo, la Guerra de Irak. En ella convergen obsesiones pasadas y diseños para el futuro, teniendo como centro ideológico de ambas la visión de la corriente neoconservadora. En muchos sentidos, la de Irak es la plasmación perfecta del modelo bélico en su interpretación neocón (Ahmad, 2014). Por un lado, se pone fin a la vergonzante dejación de responsabilidades que para los neoconservadores supuso el abandono de la primera campaña en el Golfo Pérsico sin la deposición de Sadam Husein. Con la captura del líder suní el 13 de diciembre de 2003 y su ejecución tres años más tarde a instancias del Alto Tribunal Penal Iraquí, concluye una “misión histórica” del proyecto neocón de política exterior. Por otro lado, la invasión del país de Oriente Medio lleva a su apoteosis el conjunto de doctrinas acerca del “modelado del mundo” en el contexto de la post-Guerra Fría. La problemática herencia del conflicto iraquí (otra guerra inconclusa) es haber llevado el unilateralismo norteamericano hasta límites paroxísticos, lo cual ha tenido consecuencias radicales en dos ámbitos: primero, impidiendo el cierre de la “etapa ontológica” del Derecho Internacional (Pérez-Prat, 2005: 186) ante la violación de la misma que supone el concepto de la “guerra

preventiva”; y, por otro lado, privatizando la guerra hasta convertirla en un expresión superlativa (entre lo letal y lo espectacular) de la lógica capitalista ultraliberal.

4.6.5.3.1. La doctrina de la guerra preventiva: un nuevo orden mundial más allá de toda ley.

Oponiéndose a cualquier atisbo de duda acerca de la legitimidad del proyecto unilateralista de los EE.UU. del siglo XXI, Kristol & Kaplan afirman en su manifiesto apologético de la Guerra de Irak:

Esa etapa –en la que la postura estadounidense estuvo repleta de duda, debilidad y retraimiento, en la que nos equivocamos a la hora de afirmar principios máspreciados o incluso respaldarlos con convicción– llegó a su fin el 11-S de 2001. Los Estados Unidos se comprometieron a derrotar el terror en el mundo. Nos comprometimos a remodelar Oriente Medio, de modo que la región no fuese nunca más un hervidero de terroristas, extremistas, de anti-americanismo y un depósito de armas de destrucción masiva. Las dos primeras batallas de esta nueva era ya terminaron... Pero son únicamente dos batallas. Estamos tan sólo al final del principio en la guerra contra el terror y los Estados Terroristas. (2004: 187-88)

En este alegato pro-bélico se resume toda la estrategia del frente neoconservador en el “momento” unipolar: afán de liderazgo, erradicación por todos los medios (legales o no) de cualquier amenaza a la hegemonía y “democratización”. El centro gravitacional de este entramado ideológico está ocupado, como ya se arguyó, por el legado intelectual de la filosofía política de los teóricos del mundo hostil, de la “lógica adversaria” del *homo homini lupus* y de la “obligación del combate” (de Maquiavelo y Hobbes a Strauss y Schmitt). En sintonía con esta tradición intelectual, la guerra supone la génesis misma de lo político; en ella, la amenaza de la aniquilación física y la experiencia de la supervivencia proporcionan los fundamentos de legitimación de un orden político “postliberal, postético y postmoderno” (García-Neumann, 2008: 237). En el mismo toma cuerpo la reformulación de “estado de naturaleza” hobbesiano (el conflicto entre individuos) en el “estado de guerra” de Schmitt (el conflicto entre colectivos). Ya no se trataría de vivir de los “dividendos de la paz” –el “pecado mortal” de la era Clinton, según la *intelligentsia* neocón– sino de confrontar el desafío de habitar en el straussiano escenario de la “guerra perpetua”.

Esta lógica –la del “internacionalismo distintivamente norteamericano” (Kristol & Kaplan, 2004) – es esgrimida por la administración Bush para justificar la intervención en Irak. La “invención del enemigo” pasó en esta coyuntura por el intento de persuadir a la comunidad internacional de que el régimen iraquí albergaba armas de destrucción masiva (*Weapons of Mass Destruction*, en su denominación inglesa) y servía como nido de terroristas. A Irak se la sitúa junto a Irán y Corea del Norte en la tríada de estados-nación constituyentes del “eje del mal”, la “unión conspirativa” de agencias terroristas caracterizadas, de acuerdo con la retórica exaltada del propio presidente Bush, por una maldad esencial (Soriano & Mora, 2006: 31-34). La primera formulación del término la presenta el líder estadounidense en su discurso del estado de la Unión de 29 de enero de 2002²⁴³, materializando así el “inquietante atractivo del mal” en la Norteamérica posterior al 11-S (Bernstein, 2006: 28-29).

Como se extrae de la siguiente afirmación de Kristol & Kaplan, en la política exterior en los tiempos de la Guerra contra el Terror se actualizan el discurso del excepcionalismo y la “lógica adversaria” de las amenazas mutables y el conflicto sin fin: “La Doctrina Bush articula una visión positiva de liderazgo de los Estados Unidos, que ni surge como reacción a ni depende de la aparición de una amenaza específica” (2004: 127). Este “mesianismo de aniquilamiento” estadounidense (Hinkelammert, 2005: 100) es el que inspira una estrategia bélica librada ya de las inercias de las etapas de “contención” o “disuasión” y proclama, al margen de cualquier cortapisa o pretexto legales, la necesidad de la “guerra preventiva”²⁴⁴. Kristol & Kaplan la definen en los siguientes términos:

²⁴³ El discurso completo, en su versión inglesa, puede consultarse en: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

²⁴⁴ La “guerra preventiva” (o también “ataque preventivo”, “autodefensa anticipatoria” o, simplemente, “prevención”) dista de ser, en concepción y en la práctica, una invención de la estrategia norteamericana durante la era Bush. Además de los cercanos precedentes de Kennedy (Cuba), Reagan (Nicaragua) y Clinton (Kosovo), existe toda una tradición de este tipo de intervencionismo en política exterior desde, al menos la década de 1820 (Ceaser & Busch, 2005: 51). Chomsky (2005: 52-53) rastrea las primeras acciones preventivas de EE.UU. en la conquista de Florida en 1818 y en la carta escrita por el presidente John Quincy Adams al ministro español Don Luis de Onís. A resultados de esta comunicación, acabaría firmándose el *Tratado de Adams-Onís (Tratado de Amistad, Arreglo de dificultades y de Fronteras)*, de 22 de febrero de 1819. En su misiva, Quincy Adams dibujaba un escenario de guerra contra “salvajes indios que no tenían piedad”, “negros fugitivos” e “indios sin ley” (Chomsky, 2005: 52). Como afirma el propio Chomsky, “el suceso tenía cierta significación... era la primera guerra que se hacía violando el requisito constitucional de que sólo el Congreso tenía el poder para declarar la guerra, un norma tan enraizada hasta hoy que apenas si se hace notar” (2005: 53). Singer, por su parte, refiere el ejemplo de la decisión del Secretario de Estado norteamericano Daniel Webster: “Fue ... Daniel Webster quien, en

El reconocimiento de que los Estados Unidos no pueden coexistir pacíficamente con gobiernos que busquen desarrollar armas de destrucción masiva, que amenacen a sus vecinos y se comporten de forma inhumana con sus propios ciudadanos. La Doctrina Bush se reserva el derecho de ocasionar –ya sea por medios diplomáticos o militares– la caída de tales regímenes. (2004: 151)

Los propios Kristol & Kaplan reconocen en el modelo de la “guerra preventiva” el núcleo del programa de EE.UU. para el mundo a comienzos del siglo XXI: “La Doctrina Bush hace del cambio de régimen en Irak su punto central, pero también – como un todo– facilita las pautas a seguir para conducir a buen puerto la misión encomendada a la política exterior estadounidense” (2004: 26).

Este derecho autoasumido por EE.UU. a embarcarse unilateralmente en “guerras preventivas” se gesta, en primer lugar, como perversión del propio lenguaje y concepto de la guerra. En la confusión interesada entre la *preemptive war* (traducible como “guerra de anticipación”) y *preventive war*, un conflicto legítimo basado en el derecho a la defensa ante un peligro real e inminente (“anticipación”) se convierte en justificación para estrategias imperialistas de invasión al margen de toda legalidad (Bernstein, 2006: 110-11; Soriano & Mora, 2006: 29, 39-43; Willentz, 2008: 442). Se fundamenta así un ejercicio de la guerra basado en una suerte de “estado de creencia” –derivación, al tiempo, de una visión dogmática acerca de absolutos morales (Singer, 2004) –, y no en la atención a criterios objetivos que calibren la magnitud real de la amenaza. En otra interpretación igualmente conflictiva, la justificación desde la certidumbre moral o la

respuesta a un incidente de 1837 en que tropas británicas atacaron y hundieron un barco estadounidense que llevaba provisiones a los rebeldes canadienses, estableció las condiciones de una «autodefensa preventiva» justificada. Webster escribió que dicha autodefensa sólo puede justificarse cuando la necesidad de actuar sea «inmediata, abrumadora y no exista otra opción, ni quede tiempo para la deliberación» (2004: 241). Kristol & Kaplan mencionan, asimismo, la inspiración del pensamiento sobre derecho de Hugo Grocio (siglo XVII) y Thomas Moro (siglo XVI), quienes ya habían justificado la legalidad del ataque anticipatorio contra aquel que planificara la muerte de un adversario (2004: 139). En Estados Unidos, Kristol & Kaplan identifican en el Secretario de Estado Elihu Root, fundador de la *American Society of International Law*, a uno de los más eminentes defensores de la lógica de la prevención. En 1914 Root había proclamado “el derecho de todo estado soberano a autoprotegerse previniendo unas condiciones de posibilidad en las que ya sea demasiado tarde protegerse” (Kristol & Kaplan, 2004: 139). O’Brien apunta el ataque a Veracruz de 1917 como otro momento en el que la doctrina de la prevención fue puesta en práctica por el gobierno estadounidense (2006: 237). Soriano & Mora (2006: 42), por último, enumeran precedentes de la guerra preventiva en la política estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial: del esbozo realizado en los setenta por el demócrata Henry “Scoop” Jackson –como ya se expuso, un “profeta” neocón–, a los progresos de la era Clinton (la Directiva Presidencial nº 62 para la “Protección contra las Amenazas no-Convencionales para la Patria y el Exterior”), o incluso la apelación de Al Gore en la campaña presidencial de 2000 a una nueva doctrina para la política exterior norteamericana que pudiera afrontar los retos derivados del nuevo orden mundial.

ansiedad sobre la indefensión propia sería sustituida por la conciencia elitista acerca del uso instrumental de las “mentiras nobles”, a la manera straussiana (García-Neumann, 2008: 121-38, 282-90). Así, los “significados esotéricos”, sólo accesibles para una minoría privilegiada, desvelarían la auténtica naturaleza de la realidad (del poder) proporcionando las claves ocultas para gobernarla. Ante la incapacidad de los gobernados para acceder a tal nivel de conocimiento (el del “reino secreto”), correspondería las élites en el poder la gestión de esa virtud del saber en el contexto de un mundo abocado al enfrentamiento perpetuo²⁴⁵. De acuerdo a esta concepción exclusivista de lo político, las justificaciones para el proyecto estratégico de la Doctrina Bush –una sociológica (la evidencia de un mundo hobbesiano) y otra moral (la lucha contra el terrorismo) (Soriano & Mora, 2006: 29) –deberían ser acompañadas de una explicación *exotérica*; de la transposición al lenguaje común de una amenaza concreta y “fetichizada”. De ahí, el espíritu paranoico de la era Bush acerca de las armas de destrucción masiva, a la manera de la amenaza nuclear en tiempos de la Guerra Fría.

Ya sea apelando al “estado de creencia” de la mentalidad maniquea, o bien a la difusión de las “mentiras nobles” como modelo de gobernabilidad en tiempos de guerra, el unilateralismo agresivo de EE.UU. en el nuevo siglo pone en entredicho el sistema de Derecho Internacional que la propia nación norteamericana impulsara en la posguerra. Fue el asistente de la Secretaría de Defensa, Richard Perle, quien de forma más explícita expuso este rechazo al marco legal internacional en un célebre editorial en *The Guardian*²⁴⁶, publicado sólo un día después (21 de marzo de 2003) del comienzo de la invasión de Irak. En un texto que no da lugar a equívocos desde su mismo título (“Thank God for the death of the UN” / “Gracias a Dios por la muerte de naciones Unidas”), Perle elabora una cargada diatriba contra la que denomina la “fantasía de la Naciones Unidas como fundamento del nuevo orden mundial”. Las palabras de Perle –elogiosas hacia la altura moral de EE.UU. y su aliados (la “*coalition of the willing*”

²⁴⁵ “La justificación de las *mentiras nobles* y su utilidad política, presupone también el *dogma de fe antropológico* de la maldad esencial de los seres humanos, que representa, según Schmitt y Strauss, la gran tradición de los principales pensadores de la filosofía política... Otra expresión de la mentira noble es la diferencia entre lenguaje *esotérico* y *exotérico*. El filósofo straussiano es el *Hombre* (léase, «superhombre»), contrapuesto a la Ciudad, que es la masa o sociedad conformada por los no-filósofos... Por ello, según Strauss, el filósofo debe protegerse en su *reino secreto*, manteniendo un doble lenguaje: el *esotérico*, sólo para los filósofos e iniciados, y el *exotérico*, que sirve para justificarse ante la masa...” (García-Neumann, 2008: 288-89).

²⁴⁶ El texto completo puede consultarse en: <http://www.theguardian.com/politics/2003/mar/21/foreignpolicy.iraq1>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

/”coalición de los voluntariosos”), y radicalmente opuestas a la pasividad del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas— transcriben de manera nítida la intención de EE.UU. de no representar más el papel de “sheriff reticente” (el de la nación aislacionista que rechaza su “misión histórica”), y de llevar la guerra al epicentro mismo del terror, allá donde este se encuentre. El descrédito hacia Naciones Unidas de postulados como el de Perle abunda en tesis como las de Robert Kagan: una Europa confiada en la burocracia corrupta de Naciones Unidas no detenta la suficiente talla moral para emprender la defensa de un marco de relaciones globales justo y libre de amenazas. Por ello corresponde a EE.UU. hacerse cargo de este empeño, incluso si para el cumplimiento del mismo la nación norteamericana y sus aliados han de contravenir la normativa internacional.

En opinión de Pérez-Prat, la acción preventiva de Estados Unidos resulta en un “orden mundial ‘desjurificado’” (2005: 186). La tríada de razones aducidas para justificar la invasión de Irak, arguye este autor, se mostraron como absolutamente falsas: el país asiático no escondía armas de destrucción masiva, ninguna red terrorista mundial fue erradicada por la intervención, y no existe fundamentación jurídica alguna en el Derecho Internacional que justifique derrocar regímenes políticos. Ello aboca al propio Derecho Internacional a la imposibilidad de superar su “etapa ontológica”, aquella que, tras su culminación, lo llevaría a consolidar un verdadero sistema de relaciones y garantías aplicable al espacio-mundo. Como en el mito de Sísifo, el unilateralismo estadounidense provoca el retroceso del proyecto de un orden del mundo regido por principios universales hasta un estadio donde muchas de sus conquistas devienen estériles. Ello provoca, según Pérez-Prat, la regresión hacia el “neo-absolutismo” impuesto por una nueva fuerza imperial.

Como terapia contra la advertencia de un orden mundial “desjurificado”, Ferrajoli (2005) defiende la recuperación de una verdadera esfera pública mundial asentada en un derecho internacional “fuerte” representado por los organismos (ONU) y fundamentos jurídicos (Carta de Derechos Humanos) creados tras la 2ª Guerra Mundial. Los riesgos para la consolidación de este proyecto no sólo derivan de la imposición de la fuerza militar (“poder duro”), sino de la esencia misma de la seducción del “poder blando” de la globalización económica:

La misma globalización de la economía ... puede interpretarse como un vaciamiento de los límites, reglas y controles, e incluso, de instituciones públicas respecto a los grandes poderes económicos privados transnacionales. Un vacío llenado, inevitablemente, por un Derecho de producción privada y de negocios que sustituye a las formas tradicionales de la ley, resultando de todo ello una anomia general y un retroceso neoabsolutista tanto de las grandes potencias como de los grandes poderes económicos transnacionales. Existe un neoabsolutismo regresivo y de vuelta que se manifiesta en la aparentemente asumida regla del actual capitalismo globalizado como un tipo de nueva *grundnorm* del nuevo orden económico y político internacional. (2005: 91)

4.6.5.3.2. La guerra preventiva como *McMilitary*.

Es precisamente en la confluencia de la lógica de la globalización capitalista con la nueva doctrina bélica donde reside el segundo rasgo diferencial de la Guerra de Irak como modelo de conflicto “eminentemente neoconservador”. Como apuntan Ceaser & Busch (2005: 50), en las postrimerías de los atentados de Nueva York y Washington, la administración Bush sopesa la implementación de un plan de invasiones de hasta un máximo de diez naciones vinculadas con redes terroristas. A estas naciones se les da entonces la calificación técnica de *target packages*: unidades destinatarias de la doctrina de la guerra preventiva. Tras la primera escala de la campaña contra el Terror en Afganistán, en la invasión de Irak fructifica un diseño pilotado a pequeña escala en Vietnam e implementado gradualmente durante los albores del “momento unipolar” de las presidencias de Bush padre y Clinton. El punto de inflexión viene dado por la aprobación del *Logistics Civil Augmentation Program* (LOGCAP) por la administración de Bush padre a iniciativa del entonces Secretario de Defensa Dick Cheney (Klein, 2007: 390). Este programa –nacido en vinculación directa con el empuje del modelo económico neoliberal durante las décadas de los ochenta y los noventa– abre definitivamente las puertas a la concesión de funciones de logística militar y seguridad nacional a contratistas privados. Se inaugura con ello una nueva fase en el fortalecimiento del “complejo militar-industrial” norteamericano, que Klein resume del siguiente modo: “El Pentágono ya era muy conocido por sus transacciones multimillonarias con fabricantes de armas, pero esto era algo nuevo: no se trataba de proveer de equipamiento al ejército, sino de dirigir sus operaciones” (2007: 390). Este formato de “guerra privatizada” va tomando forma en la Operación Tormenta del

Desierto (George H. W. Bush) y en la intervención en los Balcanes (Clinton), pero es en Irak, tras el 11-S, donde encuentra su declinación más genuina.

En efecto, durante la Segunda Guerra del Golfo EE.UU. pone en práctica una variante de intervención bélica en la que la consecución de objetivos estratégicos va acompañada de la promoción de las industrias de servicios norteamericanas. Es lo que Klein ha denominado *McMilitary* –la “invasión con una sonrisa” (2007: 391)–: una experiencia de guerra posmoderna que radicaliza, en aspectos clave, lo ya prefigurado en el último decenio del siglo XX. Si con ocasión de la Primera Guerra del Golfo, Baudrillard (1991) había alertado de cómo la difusión del escenario y las actividades de la conflagración promovían una actitud de recepción acorde con los perfiles asépticos de un sofisticado videojuego de guerra, la *McMilitary* de la administración Bush desfiguraba –por obra y efecto de los flujos de capital del *Pentagon capitalism*– la faz misma de la agencia militar norteamericana: “Lo único que se necesitaba del ejército eran los soldados y las armas; en cierto modo serían el contenido, mientras que Halliburton²⁴⁷ dirigiría el espectáculo” (Klein, 2007: 391). Con el precedente de la contienda en los Balcanes como inspiración primera, la Guerra de Irak se asemeja más a “unas vacaciones organizadas, aunque con muchas armas y riesgo” (Klein, 2007: 391).

Con Halliburton a la cabeza, la pléyade de grandes contratistas gubernamentales (Blackwater, CSC-Dyncorp, Amec, Fluor, etc.), pasa a constituir una suerte de “gobierno paralelo” de la guerra en materias de apoyo logístico al contingente militar norteamericano, oferta de seguridad y planes de reconstrucción. La de Irak se convierte entonces en la “Primera Guerra de los Contratistas”, como la ha denominado la profesora de economía y derecho internacional Allison Stanger (2009). La guerra más privatizada de la historia de EE.UU. (Dunigan, 2013; Hagedorn, 2014; Klein, 2007; Stanger, 2009) es librada por un “ejército invisible” de contratistas que, por primera vez, supera en número al de las tropas convencionales de la *U.S. Army*:

Durante la primera guerra del Golfo, en 1991, hubo un contratista por cada cien soldados. Al principio de la invasión de Irak, en 2003, la proporción había aumentado a un contratista por cada diez soldados. Tres años después de la ocupación norteamericana, un nuevo aumento: uno por cada tres. Menos de un

²⁴⁷ Se trata esta de la Empresa en la que Dick Cheney había disfrutado de la “pausa del guerrero” como director ejecutivo en los noventa.

año más tarde, con la ocupación próxima a cumplir su cuarto año, había un contratista por cada 1,4 soldados norteamericanos. Esta cifra incluye sólo a los contratistas que trabajaron directamente para el gobierno de Estados Unidos, no para los otros socios de la coalición ni para el gobierno iraquí, y tampoco tienen en cuenta a los contratistas instalados en Kuwait y Jordania que encomendaron sus tareas a subcontratistas. (Klein, 2007: 496-97)

El incremento de la presencia de contratistas fue justificado por las autoridades al cargo de la operación militar en Irak so pretexto de una necesidad de “ampliación de la misión” (Klein, 2007: 496). La misma fue sustanciada en la Carta Magna aprobada tras la caída del régimen suní (la conocida como “Constitución Bremer”, en referencia al director de la Autoridad Provisional impuesta por EE.UU). Como señala Vélez-Salas, el nuevo marco constitucional iraquí

por un lado privatiza las cerca de 200 compañías iraquíes que estaban en el negocio del petróleo dejando a sus trabajadores en la calle y por el otro le otorga hasta el 100% de la propiedad de los yacimientos e instalaciones petroleras a las compañías internacionales... Por otra parte, en la Orden 17 de la misma Constitución se le otorga absoluta inmunidad a los contratistas que lleguen a Irak tanto a pelear como a hacer negocios. (2011: 144-45)

En 2008, con el segundo mandato de Bush llegando a su fin, el número de contratistas autorizados por el Departamento de Defensa ascendía a 155.826 por unos 152.275 miembros de tropas regulares. La misma tendencia se registraba en Afganistán en 2010: con el demócrata Barack Obama ya instalado en la presidencia, se hallaban desplegados en el país asiático 94.413 contratistas, frente a los 91.600 integrantes de las fuerzas armadas norteamericanas (Dunigan, 2013). Estos datos señalan una dependencia creciente del sector de la logística y seguridad privadas por parte del aparato de Defensa del Pentágono. En agosto de 2011, los resultados de un informe del Congreso sobre la concesión de servicios a contratistas durante la guerra de Irak avisaba de las nefastas consecuencias de esta dependencia para futuros escenarios de crisis (Hagedorn, 2014). Tanto en el ámbito nacional como en la acción exterior, la adopción de este modelo de “capitalismo del desastre” sustentado sobre la privatización de servicios dibuja un panorama de inseguridad endémica y desigualdades rampantes. En relación con el ejemplo de la guerra de Irak, Dunigan

(2014) señala al menos dos áreas en las que el Departamento de Defensa de EE.UU. debería reconsiderar la ampliación de la “experiencia *McMilitary*”:

- 1) De un lado, la situación de “limbo legal” en la que operan los contratistas redundaría en una mayor desafección de la población nativa hacia la agencia invasora.
- 2) Por otra parte, debería garantizarse un mejor diseño de la acción conjunta entre fuerzas tradicionales y cuerpos de contratistas. Dunigan refiere aquí la estadística de al menos setenta y ocho incidentes causados por “fuego amigo” entre tropas de la coalición y contratistas en Irak en el lapso temporal noviembre de 2004-agosto de 2006; en cuarenta y nueve de estas ocasiones, las fuerzas militares dispararon a contratistas por error.

A estas indicaciones, Hagedorn (2014) y James Fallows (citado en Bassett, 2015) añaden la mención a otro riesgo capital del nuevo paradigma bélico: la desafección de los propios estadounidenses hacia su sistema federal de defensa. En esta línea, ya se aludió brevemente en el segundo apartado de este mismo capítulo a cómo Elaine Scarry (2006) se lamentaba amargamente de la derrota del modelo de seguridad nacional en el “día de la infamia” (11-S). Esta autora –en consonancia con un ideario “comunitarista” de raíces firmes en EE.UU.– había defendido entonces una actitud más militante de la sociedad civil, a la que reclamaba tomar las riendas de su estrategia de defensa. Scarry desconfiaba de los diseños de la autoridad gubernamental y favorecía, en su lugar, la auto-gestión. Hagedorn se pronuncia igualmente contra una percepción indiferente sobre los designios de la seguridad y la defensa estadounidenses:

The more the citizens of a nation are removed from the job of its defense and do not see the full impact of war, including all casualties, the easier it is for policy makers to engage the nation in conflicts and for citizens to lose a personal connection, a passionate allegiance, to nation –the passion that throughout history has motivated insurgents (including the American rebels in our revolution) to win wars. In other words, such indifference is a threat to our security. If a nation is not aware of the impact of war, then it will not fear going to war; if not affected then its citizens will not discuss and debate. (2006: párr. 5)

Fallows, por su parte, apunta al rasgo más conflictivo de las guerras emprendidas por EE.UU. en el siglo XXI: se trata de guerras que no se pueden ganar por el hecho de que su final nunca es evidente, al carecer de límites cronológicos precisos para calibrar el éxito de sus objetivos de partida (Bassets, 2015; George, 2009; Klein, 2007). Así lo establecía ya la *Estrategia de Defensa Nacional* de 2002: “La guerra contra el terrorismo de alcance global es un desafío mundial de duración incierta” (Alarcón & Soriano, 2004: 151). Y a esta incertidumbre connatural al estado de guerra contemporáneo hay que unir la condición ambigua de la propia amenaza que se pretende combatir:

Desde el 11 de septiembre, vivimos en una era así. Más allá de los peligros reales que debemos enfrentar, existe un sentido generalizado de vulnerabilidad ante un enemigo que es difícil de comprender y ubicar. La “Guerra contra el Terror” es distinta de cualquier otra guerra en la historia moderna. No es una guerra contra un Estado soberano, ni una guerra civil, ni siquiera una guerra de guerrillas. Luchamos contra un enemigo amorfo y ambiguo. Tampoco es claro cómo pelear esta guerra, o qué debe entenderse por “victoria”. Siempre resulta perturbador y amenazante que nuestras categorías convencionales para otorgar sentido al mundo se desmoronen, y no sabemos cómo desarrollar herramientas nuevas y más apropiadas para comprender lo que sucede. (Bernstein, 2006: 204-205)

Para combatir este “sentido de vulnerabilidad” que, según Stearns (2006), se acrecienta entre los estadounidenses tras la consecución del estatuto de superpotencia hegemónica en la posguerra, la administración Bush emprende una terapia de “salvación por el capitalismo”. Aunando los dictados de la filosofía política del mundo hobbessiano con la lógica económica ultraliberal, el pensamiento neoconservador del nuevo siglo llena el hueco dejado por un enemigo ambiguo y poliédrico (grupos terroristas, “estados canallas”, desastres naturales...) mediante la apelación constante a la necesidad del combate y a la promoción de un “New Deal para la empresa”:

Aunque se transmitió a la población que el objetivo era luchar contra el terrorismo, el efecto fue la creación del complejo del capitalismo del desastre: una nueva economía de seguridad nacional, guerra privatizada y

reconstrucción de desastres cuyas tareas consistían nada menos que en crear y dirigir un Estado de seguridad privatizada, dentro y fuera del país (Klein, 2007: 399)

Este ingente aparato de seguridad e intervención bélica refuerza la tesis de Agamben acerca de la gobernabilidad como “gestión de crisis”, pero, sobre todo, reviste de realidad el imaginario neoconservador en la “era del conflicto persistente”, como la denominara el General estadounidense George Casey en 2007 (citado en Bassets, 2015). La experiencia de Irak demuestra la posibilidad de un mundo de guerras futuras en el que la base de lo político y la perpetuación de la idea del Estado residan exclusivamente en la lógica de la confrontación. Tal es la visión del historiador militar israelí Martin van Creveld, autor de un influyente tratado: *Sobre guerras futuras* (1991). En una glosa al pensamiento de van Creveld, Lindqvist describe el escenario de un mundo cuyas analogías con el derivado de la Guerra contra el Terror de principios de la nueva centuria constituyen una sombría advertencia sobre el futuro global:

El estado moderno no tiene su origen en el sistema de bienestar, sino en su eficacia militar con relación a otras organizaciones bélicas. Ahora, el monopolio del Estado está a punto de desaparecer, frente a las organizaciones supranacionales por un lado, y a las organizaciones comerciales, políticas y criminales, por otro... Las guerras convencionales cesarán con este cambio, pero, a su vez, el poder del Estado decaerá y el resultado será una nueva clase de guerra... [L]os servicios privados de seguridad florecerán, convirtiéndose en la industria predominante. A la manera de los antiguos *condottieri*, es posible que algún día suplanten por entero al Estado... Fronteras que ahora están claras serán sustituidas por barricadas y controles improvisados, administrados por delincuentes... Las guerras no desaparecerán, sino que serán más largas, sangrientas y terribles. Participarán en ellas ejércitos privados, bandas de motoristas, grupos nazis, guardias de seguridad, policías pluriempleados y soldados que no han cobrado su paga. La bomba del futuro no será el misil intercontinental, sino los explosivos ocultos en carteras y bolsas; en lugar de bomba aérea, tendremos el coche-bomba y la carta-bomba. (2002: apartado 394).

La amenaza sobre el devenir del proyecto global contenida en estos discursos no ha obstaculizado, sin embargo, el desarrollo imparable del negocio de la guerra privatizada en los tiempos de la economía ultraliberal. Una de las características más notables del emergente sector reside precisamente en su enorme adaptabilidad (Dunigan, 2013), capaz de hacer frente al inestable y mutable orden mundial presente. Como indica esta autora norteamericana, el negocio de los contratistas-“protocapitalistas del desastre” sigue floreciendo haciéndose cargo de la seguridad de mares y costas, de la de los gobiernos y compañías transnacionales en territorio africano y expandiéndose hacia nuevos mercados.

4.7. Conclusiones.

Si a su llegada al poder, George W. Bush tuvo que enfrentarse a las urgencias de dos años consecutivos de moderada recesión económica (2000-2002), su salida de la casa Blanca está marcada por el cataclismo global de la que algunos han llamado “Gran Recesión”, comenzada en 2007. Si este es uno de los elementos desencadenantes del declive del Partido Republicano y, por extensión, del conservadurismo norteamericano en la primera década del siglo XXI, también pueden aducirse otros motivos no menos relevantes: las actividades de la insurgencia iraquí y el recuento de bajas norteamericanas arrojan sombras sobre el proyecto de la “Guerra contra el Terror” en Oriente Medio; en las filas del Partido Republicano crecen los desacuerdos entre los defensores acérrimos del *laissez-faire* (el sector libertario) y los adeptos al modelo del “conservadurismo compasivo”; y el tradicional apoyo de los laboratorios de ideas y aparatos mediáticos conservadores se resquebraja en el epílogo de la era Bush. Las elecciones parciales al Congreso de 2006 y 2008 devuelven la mayoría demócrata en ambas cámaras, y en este hecho se quiere ver no sólo el final de una administración, sino de un impulso político hegemónico en la vida norteamericana desde inicios de los ochenta (Aberbach & Peele, 2011). La campaña del “cambio” enarbolado por Barack Obama parece empujar a EE.UU. de vuelta hacia un ideal de progreso social, condenando así al conservadurismo a quedar sepultado durante años como ya lo hiciera tras la “Gran Depresión” a comienzos del siglo XX (Kurth, 2012).

En este capítulo se ha proporcionado una contextualización amplia para el episodio político protagonizado por George W. Bush partiendo de seis supuestos:

- La refutación matizada del discurso del 11-S como hito histórico que marcara un viraje radical del proyecto político de Estados Unidos y, por ende, del orden mundial vigente.
- La resituación de ese momento seminal de cambio histórico en la década de los ochenta del siglo XX, donde el conservadurismo norteamericano comienza su etapa hegemónica y viene a implantarse con fuerza el diseño del nuevo orden mundial derivado de la Guerra Fría.
- La confirmación de las analogías entre las administraciones de Ronald Reagan y George W. Bush, tanto como de la existencia de una “línea maestra” de actuación –especialmente en política exterior– durante todo el período (incluyendo el interludio demócrata de Bill Clinton).
- En la línea del análisis de Steinfels (1980), la identificación de la corriente neocón como núcleo intelectual primordial y fuente de las más influyentes legitimaciones del conservadurismo en los Estados Unidos de posguerra y, por tanto, de las políticas de la administración Bush.
- La adhesión a la tesis sobre el conservadurismo connatural a la mentalidad norteamericana.
- La remitificación del imaginario social operada por el aparato oficial estadounidense a resultas de los atentados del 11 de septiembre de 2001.

En el recorrido histórico y teórico por la doctrina neoconservadora llevada a una interpretación paroxística en la era Bush, se han determinado una serie de rasgos definitorios, que ahora se retoman y evalúan a la luz de su desarrollo entre las décadas de los ochenta del pasado siglo y la primera del siglo XXI:

- a) *Administración de materiales contradictorios*: el sesgo posmoderno del conglomerado ideológico neoconservador lo lleva a evolucionar desde un acento inicial en la crítica cultural sobre las fallas de la democracia liberal-capitalista al énfasis en la virtud moral y la obligación de liderazgo de una política exterior dirigida al “modelado del mundo” de acuerdo a los intereses norteamericanos. Ello precipita al movimiento neocón a enfrentarse a dos “paradojas irresolubles”: 1) en su estadio primero, la crítica cultural conlleva

la toma de conciencia acerca del cortocircuito entre el ámbito de la cultura y la estructura social (nivel económico-productivo), como señala Daniel Bell. La terapia propuesta (el neotradicionalismo) aboca al pensamiento neoconservador a su primera paradoja, resumida por Oliot-Palá en la afirmación de que “los vínculos trascendentes y la perspectiva tradicionalista violentan el paradigma liberal” (1993: 466). La terapia propuesta, por tanto, no consigue clausurar el estado de incongruencia: la adopción continuada por parte de los neoconservadores de la agenda económica neoliberal no hace sino ahondar en la erosión del tejido sociocultural heredado; 2) en su declinación del siglo XXI, el proyecto ha virado acusadamente hacia un modelo de seguridad (política doméstica) y “democratización” (intervencionismo bélico). En la amalgama de principios doctrinales y políticas prácticas proporcionada por este paradigma, la propagación de la lógica económica (capitalista) queda abocada a favorecer un estado de guerra perpetua. Es el mundo de la colisión entre dos rostros de la barbarie: fanatismo religioso versus violencia global-capitalista, como indica Augé.

- b) *Énfasis en la idea de futuro y progreso*: si en la década de los setenta la derecha estadounidense fue capaz de promover alianzas estables entre fuerzas divergentes en naturaleza y prioridades políticas, la problemática concreta del neoconservadurismo en el nuevo siglo tiene que ver con el abandono paulatino de la agenda social a favor del ímpetu belicista, lo cual lo ha apartado de otras facciones del Partido Republicano, como el ala libertaria. Por efecto de la “Gran Recesión” y del incremento de las dimensiones del Estado durante el período Bush, el debate político gira de forma acusada en torno a la economía (Kurth, 2012), y con ello los neoconservadores ven puesto en entredicho la viabilidad de su programa de liderazgo global basado en el intervencionismo exterior. A ello ha de añadirse que los sectores demográficos emergentes (fundamentalmente la población latina) no está siendo enrolada con éxito en el proyecto del Partido Republicano y, en concreto, no se sienten seducidos por los propósitos imperialista de los neoconservadores (Kurth, 2012).
- c) *Equivalencia con la doctrina económica neoliberal*: para autores como Brown (2006), George (2009) y Mellón & Lara Amat y León (2009), no

existe diferencia alguna entre ambas corrientes (ideología neoconservadora y paradigma económico neoliberal). El vigor de la unión entre ambas se fundamenta desde la defensa temprana del “capitalismo democrático” por los neoconservadores originarios y pasa, después, por la adopción de las evoluciones del modelo neoliberal hasta la actualidad. No parece que esta sinergia vaya a sufrir una quiebra en un inmediato futuro, puesto que, como indica Kurth (2012), los grandes donantes del Partido Republicano (fundaciones, *lobbies* pro-Israel, empresas del “complejo industrial-militar”, *hedge funds*, etc.) siguen aún siendo los más afines a la corriente neoconservadora.

- d) *Intervencionismo belicista en política exterior*: El neoconservadurismo ha garantizado la permanencia de los objetos y actitudes de la memoria de la Guerra Fría, esto es: la interpretación de la hegemonía estadounidense como un permanente “estado de tensión”. De ahí que, si ha de destacarse un rasgo definitorio de esta corriente, se trata, sin duda, de la defensa inquebrantable del gasto militar y del intervencionismo bélico. A ello es necesario añadir que, aunque las secuelas de la Guerra de Irak lo pusieran en cuestión, el imaginario de la Guerra contra el Terror sigue siendo el gran metarrelato de la política exterior norteamericana del siglo XXI (Buckle, 2011). Incluso cuando se ha extendido un clima ideológico más propio de una “era multipolar” –con Rusia y China siendo capaces de nuevo de desafiar la supremacía estadounidense–, ello no es óbice para reconocer que el nuevo siglo ha ido adquiriendo los perfiles del modelo del choque entre civilizaciones o culturas. Este hecho ha arrojado a los actores del escenario global a la gestión del imperativo hobbesiano del mundo hostil, tan caro al pensamiento neoconservador.
- e) *Difusión a través de redes institucionales y mediáticas*: el gigantesco aparato propagandístico erigido por los emprendedores de la derecha en las décadas previas a la llegada de Reagan ha conseguido perpetuar el apoyo, y la cercanía al poder, de la corriente neocón. Esta “galaxia neocon” (George, 2009) ha seguido en pie, incluso cuando el voto popular y las adhesiones dentro del Partido Republicano disminuyeran en los años finales de la administración Bush.

- f) *La función de legitimación*: el éxito del movimiento neoconservador resulta difícil de cuestionar por diversas razones: primero, porque es la crítica cultural de los neoconservadores tempranos la que sustentó intelectualmente la demolición de un sistema de ideas y valores previos (el de la Norteamérica del *New Deal*); en segundo lugar, por la evidencia de la función directiva, persistente y versátil, del sector neocón para muchas de las políticas del Partido Republicano; y, en tercer lugar, porque tras su aparente declive a finales del período Bush, ninguna otra tendencia en el seno del conservadurismo estadounidense –ni siquiera el sorpresivo movimiento del *Tea Party*– ha conseguido desprenderse de la “alargada sombra” del pensamiento neocón (Rule, 2015). Este mismo autor refiere como esa misma sombra sobrevuela las carreras políticas de muchos adeptos demócratas (incluida la prominente líder Hillary Clinton), incapaces como fueron de oponerse a la estrategia bélica de la era Bush.

Hoogland-Noon resume la significación del neoconservadurismo indicando cómo este movimiento ha propuesto, durante cuatro décadas, una visión de los Estados Unidos en cuanto “nación virtuosa” confrontada al asedio perpetuo de amenazas internas y externas (2007: 95). De esta manera, el neoconservadurismo ha posibilitado la reintegración de la nación norteamericana con el mito de su excepcionalismo histórico:

The ultimate significance of neoconservatism may lie in its efforts to generate cultural resonance, to project an appealing narrative about the exceptional obligations of the United States and the ‘lessons of history’ in a moment of historical crisis... To this way of thinking, September 11, 2001 –and the wars that followed– did not mark a departure from history but instead a grim but necessary return to familiar landscapes. (2007: 95-96)

El neoconservadurismo puede ser considerado, por ello, el imaginario sociopolítico central del capitalismo tardío en su inflexión norteamericana; y la era Bush, la de la puesta en evidencia del agotamiento de la narrativa mítica implícita a tal imaginario.

PARTE III: TEXTOS.

Capítulo 5: El cine norteamericano en la primera década del siglo XXI.

5.1. Introducción.

En los dos meses posteriores a los atentados de Nueva York y el Pentágono se sucedieron en la capital estadounidense y en Los Ángeles sendos encuentros entre representantes políticos y miembros destacados de todos los sectores de la industria del entretenimiento (Lyman, 2001; Prince, 2009: 80; Valantin, 2008: 102-103; Westwell, 2014: 8-9)²⁴⁸. A pesar de que Hollywood haya sido un tradicional feudo demócrata, y de que el control de la producción cinematográfica en la era global sobrepase las capacidades de los poderes estatales, la Casa Blanca de Bush se afanó por consolidar el clima de consenso patriótico surgido tras los atentados. Con este objetivo, desde el gobierno de la nación se sugiere una hoja de ruta para concretar la contribución de la industria del entretenimiento a la campaña bélica recién comenzada (Valantin, 2008: 103). En estas reuniones de octubre y noviembre de 2001 se expusieron las directrices del discurso oficial de la administración Bush: la guerra se libraba contra el “mal” (el terrorismo) a escala global y no contra el Islam, el apoyo a las tropas debía ser unánime y había de promoverse la movilización civil, y la narrativa del conflicto requería de una información “precisa” y “sincera”, alejándose de los intereses propagandísticos (Lyman, 2001). El nombre de Frank Capra –responsable principal de la serie documental *Why We Fight* (1942-1945) con la que se promocionó el intervencionismo estadounidense en la Segunda Guerra Mundial– fue mencionado en repetidas ocasiones como inspiración de un cine patriótico del gusto de la Casa Blanca (Prince, 2009: 80).

²⁴⁸ Las reuniones fueron auspiciadas por el asesor presidencial Chris Henick y el subdirector de la oficina de relaciones públicas Adam Goldman (Washington), y por el principal consejero de Bush, Karl Rove (Los Ángeles, en el conocido como *Beverly Hills Summit* de 12 de noviembre de 2001). Concurren en dichos encuentros ejecutivos de Hollywood, directivos de las principales cadenas de televisión nacionales (entre los que se incluyeron los presidentes de CBS y Warner Brothers Television), exhibidores y miembros de sindicatos adscritos al ramo del audiovisual.

La cuestión planteada reside, entonces, en discernir en qué medida Hollywood acató las recomendaciones llegadas desde estamentos gubernamentales. Como se argumentará en este capítulo y en los análisis textuales subsiguientes, el cine hollywoodense de la era Bush no debe emparentarse inopinadamente con la propaganda fílmica de momentos históricos previos²⁴⁹. Aunque muchos filmes se adhieran de manera prístina al programa ideológico neoconservador glosado en la segunda parte de esta investigación, en su conjunto, el Hollywood de la primera década del siglo XXI constituye un ámbito de filiaciones ambiguas. Este cine resulta, por tanto, más valioso en cuanto marcador de una acentuada crisis o reconversión identitarias, que del despliegue del “poder blando” de la ficción como correlato exacto de una dinámica de dominación en el nivel de las políticas globales.

Se proponen, en suma, dos objetivos principales para este capítulo: 1) situar los discursos y formatos genéricos y narrativos comentados en la abundante bibliografía sobre el cine de la era Bush; 2) esbozar los contenidos de la trama prototípica que aquí se introduce como modelo heurístico para sustanciar los análisis intensivos de cuatro “textos-límite” dentro de dicha producción fílmica.

5.2. Situación industrial.

En su dimensión económica y financiera, el estado del cine estadounidense a principios de la nueva centuria constituye una evolución consecuente con el modelo heredado tras la gran reconversión industrial del sector auspiciada desde mediados de la década de los sesenta. En el epicentro de esta industria global del entretenimiento sigue situándose Hollywood, convertido definitivamente en una referencia que trasciende lo geográfico para designar, más bien, un complejo entramado de capitales e intereses comerciales, centros de producción gradualmente “deslocalizados”, laboratorios artísticos de aplicación de nuevas tecnologías con propósitos recreativos y de ocio, y fórmulas temáticas, narrativas y visuales destinadas al consumo de contrastadas audiencias planetarias. Si en los setenta Hollywood suscribió las doctrinas económicas neoliberales para encontrar una salida al declive del viejo sistema de estudios, y durante los ochenta se benefició de las leyes antimonopolio y las benignas políticas fiscales de Reagan para consolidar un nuevo modelo de negocio, en el presente se halla inmerso en

²⁴⁹ A este respecto, véase, entre otros, Martin & Steuter (2010: 93-118).

su “tercera mutación” (Riambau, 2011: 26). A resultas de este proceso, el *Corporate Hollywood* del siglo XXI ha de convivir en una mediasfera en la que el cine ya ha visto sobradamente disputada su condición de medio de comunicación y representación hegemónico.

El control del mercado del cine en el ecosistema cultural de la era digital continúa en manos de las seis grandes compañías que sobrevivieron a la reconversión culminada en los ochenta: Columbia, Paramount, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Universal y Disney. Tras una primera etapa en que fueron adquiridas por firmas multinacionales con áreas de negocio alejadas de las industrias culturales, las seis *Majors* son integradas, en torno a la década de los noventa, como filiales cinematográficas de matrices empresariales dedicadas, entre otros, a los sectores de la publicación editorial, la radiodifusión, los videojuegos, la producción musical o el negocio televisivo. De tal forma, Columbia Pictures es absorbida por Sony (1989), Paramount por Viacom International (1994), Warners Bros. se convierte en subsidiaria del imperio Time Inc. (1989), Fox se incorpora a la News Corporation (1985) de Rupert Murdoch, Universal a Vivendi (2000) –a su vez propiedad de General Electrics desde 2003–, y Disney diversifica su oferta a través de canales de televisión, parques temáticos y de la compra de catálogos y derechos ajenos como los de los cómics Marvel (Riambau, 2011: 29-31). El monopolio ejercido por las *Majors* ya no radica, como en el pasado, en la producción de filmes, sino principalmente en su distribución (Corrigan, 2012b: 7-8; Markert, 2011: ix; Riambau, 2011: 41). Aunque estas compañías continúan produciendo una ratio considerable de películas anuales (si bien significativamente menor que en décadas anteriores), derivan de las operaciones de sus “hermanas” de la distribución la consecución de la mayoría de sus dividendos. En muchos casos, ello implica que las *Majors* se limiten a comprar los derechos de distribución de filmes facturados por compañías independientes para vehicularlos a través de sus redes de ventas en el extranjero. Una de las consecuencias de esta renovada estrategia monopolística es que las “seis grandes” siguen copando el negocio cinematográfico incluso cuando, dependiendo del año o ejercicio económico, su involucración directa en la producción de los títulos más taquilleros resulte inexistente.

Aparte de las ubicuas *Major* –y de MGM, única empresa no integrada en un conglomerado mediático y cuya importancia relativa ha decrecido considerablemente respecto a la época clásica–, la industria cinematográfica a inicios del nuevo siglo

cuenta con la aportación de las compañías independientes también dedicadas a la producción y distribución: Lionsgate, Summit Entertainment, The Weinstein Company u Overture Films, entre las más destacadas. Una vez pasado su momento de eclosión en la década de los noventa, todas ellas se han incorporado de manera estable al mercado del audiovisual estadounidense. Para Corrigan (2012b: 9) estas también denominadas *mid-range companies* garantizan una “tercera vía” cinematográfica a caballo entre la ambición comercial del formato *blockbuster* y los criterios de excelencia artística de un cine más minoritario.

Este marco empresarial y financiero favorece el reinado de un tipo de producción cinematográfica valorizada por su capacidad para erigirse en franquicia o nódulo central de una actividad económica extendida a través de diversos canales de distribución y consumo. Se trata este del territorio de amplia rentabilidad de la cinemarca, la *película-marca* o del *cine-franquicia*, en el cual la película-mercancía-objeto de consumo queda sometida a la lógica comercial propia del sistema de intercambios capitalista en su inflexión más avanzada. De acuerdo con esta lógica, las películas de mayor presupuesto responden a la necesidad de perpetuar un “valor de marca”, el cual sitúa el estreno en salas de largometrajes como una de las escalas de promoción de una mercancía o mercancías en un proceso de consumo diferido y realizado igualmente por otros medios. De ahí las numerosas técnicas de mercadotecnia –desde el *product-placement* al lanzamiento conjunto de un filme asociado al de líneas de relojes, automóviles, ofertas de menús en cadenas alimenticias o teléfonos móviles– para las que los largometrajes se convierten en soportes preferentes.

El producto más singular –y encarnación prototípica de la lógica económica subyacente al Hollywood pos-clásico– lo supone el *blockbuster*, “la práctica filmica más contemporánea y un género en sí mismo”, como sostiene Corrigan (2012b: 11). La naturaleza de este filme-mercancía –“gran presupuesto-gran promoción, gran recaudación, gran acontecimiento cultural” (González-Pascual, 2010: 89)– lo pone en sintonía con las prácticas de riesgo características del capitalismo avanzado. En efecto, el modelo productivo en que se encuadra el *blockbuster* responde a una demanda de inversión creciente; como indican los datos recogidos por la MPAA, en poco más de una década el coste medio de un largometraje norteamericano prácticamente se duplicó: de los 54,1 millones de dólares en 1995 a los 106,6 en 2007, de los cuales una tercera

parte corresponde a los gastos derivados de la promoción publicitaria (Riambau, 2011: 35).

La pregnancia y versatilidad del formato “colosal” del *blockbuster* le ha permitido infiltrarse incluso en los espacios tradicionalmente reservados al propósito de la innovación y experimentación creativas de carácter más autoral o independiente. Como apunta González-Pascual (2010: 87-92), la singularidad del modelo industrial del cine norteamericano ha dado lugar a que, desde los primeros ejemplos marcadamente autoconscientes de los cineastas del *New Hollywood* de los sesenta y los setenta (Francis Ford Coppola, Michael Cimino, Martin Scorsese, Steven Spielberg, etc.) a la generación nacida en el tránsito de siglo (David Fincher, Paul Thomas Anderson, Christopher Nolan, etc.), sea posible distinguir una tendencia, la del “cine comercial de autor”, partícipe de igual manera en el modelo de riesgo representado por el *blockbuster*. Para el propio González-Pascual, el concepto de autoría sería así incorporado por el modelo industrial hollywoodense en forma de “valor añadido” del producto cinematográfico:

El cine de autor como organización se convierte en un lugar de encuentro, no tanto para una expresión trascendente de la realidad, como para una serie de condiciones a través de las cuales el significado expresivo es fabricado por una estructura económica que subsume al autor y es reconstruido por una audiencia, donde esa serie de condiciones estarían también formadas por motivaciones históricas y racionalizaciones culturales. (2010: 89)

Ya sea en su vertiente autoral o en su formato más estandarizado, el “filme-franquicia” estadounidense desarrolla su “ciclo vital” diseminado en diferentes “ventanas de exhibición” (Riambau, 2011: 38): estreno en salas, venta de DVDs para consumo doméstico, pago por visión, televisión de pago, canales generalistas y distribución en salas internacionales (momento en que se reproduce idéntico ciclo). El diseño estratégico para el estreno de estos “filmes-acontecimiento” en los cines y teatros tanto domésticos como internacionales exige de la venta inicial de un número masivo de copias del producto, pues la rentabilidad final del mismo se supedita, en gran parte, a los resultados inmediatos obtenidos tras su primer fin de semana de exhibición. No obstante, el mayor margen de beneficio en la explotación del filme comercial en la actualidad deriva de las ventas de DVDs para el mercado de consumo familiar y doméstico. Es en este aspecto donde más se perciben los cambios sustanciales que la

digitalización ha traído al ámbito de relación entre los productos fílmicos y sus audiencias potenciales. La proliferación de dispositivos y aparatos reproductores —de los lectores de DVD y/o Blue-Ray a las videoconsolas y las múltiples pantallas de la “sociedad móvil”, tales como celulares, ordenadores portátiles, *tablets*, etc.— han provocado la desmaterialización irreversible del objeto-filme y el colapso de las dinámicas de exhibición tradicionales (McDonald & Wasko, 2008: 5).

La película, desprovista ya de un soporte material estable, deviene contenido diseminado a través de variados canales de distribución y recepción. Este “giro centrífugo” (*centrifugal spin* [Corrigan, 2012b: 9]) de la obra cinematográfica en la era digital redunda en la consolidación de un modelo de espectador más activo, una verdadera “agencia espectadora” habilitada para disponer y manipular a su antojo una oferta creciente de productos accesibles —ya sea de forma gratuita o sujeta a pago— en el entorno multiplataforma contemporáneo. Ante esta nueva realidad, la de la “cultura de la convergencia” teorizada por Jenkins (2008), el estreno cinematográfico en salas comerciales ha de entenderse más como un reclamo inicial encaminado a lanzar un ciclo duradero de consumo que como la fase última en la vida de un largometraje comercial.

Sobre esta red de firmas y capitales empresariales y de nuevas modalidades de interacción entre producto cinematográfico y audiencias, el negocio del cine se abre a confluencias múltiples con el resto de parcelas especializadas del universo mediático. Especialmente reseñables en el comienzo del siglo XXI son las sinergias establecidas por el cine hollywoodense con el universo de los cómics y los videojuegos. En el primero de los casos, Hollywood encuentra un filón hasta la fecha inagotable en las historias de superhéroes, convertidos en el prototipo de heroicidad en la gran pantalla en lo que va de siglo²⁵⁰. A la adquisición, ya referida, de los derechos de Marvel por la compañía Disney en 2009 se suma asimismo la compra del catálogo de su gran rival, DC Comics, por Time-Warner en ese mismo año. El rédito comercial de estas adquisiciones puede medirse atendiendo a los ingresos en taquilla desde el año 2000: seis películas con personajes tomados de las sagas superheroicas han copado el primer puesto del *box office* anual en el mundo hasta la presente fecha: *Spiderman* (2002), *Spiderman III* (2007), *El caballero oscuro* (2008), *Los vengadores* (*The Avengers*,

²⁵⁰ Como afirma Henry Jenkins: “comics function today as a testing ground for new themes and stories for the rest of mass media” (2006: 97).

2012), *Iron man III* (2013) y *Guardianes de la galaxia* (*Guardians of the Galaxy*, 2014)²⁵¹. Se traza, por tanto, una línea de continuidad en la explotación comercial de la figura del superhéroe cuyo precedente más significativo ha de datarse en 1989, con el éxito de la adaptación de Batman llevada a cabo por Tim Burton. Sin embargo, la producción de filmes inspirados en figuras e historias del comic se extiende más allá del sub-género superheroico para dar entrada a otras propuestas de similar aceptación popular, como *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, 2005) o *300* (2006); e incluso a adaptaciones del cómic independiente estadounidense como *Ghost World* (2001) o *American Splendor* (2003).

En lo que se refiere a la sinergia entre cine y videojuegos, esta opera a diferentes niveles y con resultados dispares. Por un lado, en la primera década del siglo la industria del videojuego va desplazando paulatinamente a la del cine como negocio más lucrativo del mercado global del entretenimiento. En lo referido a las traslaciones directas de historias y personajes del mundo del videojuego a la pantalla, el rendimiento en taquilla de estas producciones no ha sido especialmente positivo. Se manifiestan, sin embargo, otras vías de interrelación entre ambas formas artístico-industriales: los lanzamientos simultáneos de largometraje y adaptación al videojuego se ven incrementados, ambas esferas propulsan itinerarios alternos para tramas y personajes en concordancia con la naturaleza transmediática de una parte significativa de la ficción actual, actores y actrices prestan sus voces y presencias físicas para la producción de nuevos juegos, etc. En términos puramente estéticos, se aprecia, asimismo, una provechosa interacción entre los modelos cinematográficos y los propios de la simulación lúdica: así, elementos como la perspectiva y la focalización, el uso dramático de la banda sonora, o la expresividad de los entornos virtuales se sitúan en un marco de préstamos y convergencias entre ambas formas artísticas.

Por último, los detalles referidos a las audiencias del cine estadounidense en esta primera década del nuevo siglo hablan de una dependencia cada vez más acusada de los ingresos en la taquilla internacional. En el mercado doméstico, la asistencia a salas crece mínimamente; y ello a pesar de que los estadounidenses siguen constituyendo aún el público más fiel en el contexto mundial (casi triplicando la media europea de

²⁵¹ Datos recogidos de la página de internet *Box Office Mojo*.

asistencia a salas, según recoge Bonnell²⁵²). El volumen primordial de negocio del cine norteamericano se deriva, por tanto, de unos beneficios en el extranjero que, a la conclusión de la era Bush en 2009, se situaban en un 64% del total y que se han incrementado desde entonces por encima del 70% (Shone, 2012). A la dependencia de las audiencias internacionales para amortizar los filmes hay que añadir otros retos para el Hollywood de estas fechas (Miller, 2007): la fuga de capitales desde las industrias del entretenimiento hacia las de defensa y tecnología como consecuencia de la “re-militarización” de la vida colectiva propiciada por las políticas de la administración Bush; el perjuicio causado por la piratería al sistema de monopolio pergeñado por las “seis grandes”; y la eliminación de los umbrales de acceso a la industria del cine por efecto de la digitalización. Aun así, el propio Miller resalta la capacidad de adaptación y supervivencia del “modelo Hollywood”, lo cual le ha permitido convertirse, con aún más énfasis en la actualidad, en lo que Shone (2012) denomina el “*juke box* mundial”: el centro neurálgico indisputado del entretenimiento planetario.

5.3. Transcodificando la era Bush: discursos, contradiscursos y líneas temáticas.

Como ya se indicara en la segunda parte de esta investigación, cualquier análisis de carácter socio-cultural y/o histórico sobre los Estados Unidos durante la administración de George W. Bush ha de confrontar ineludiblemente la cuestión de dónde situar el “acontecimiento 11-S” a la hora de construir el relato del nuevo siglo. La alargada sombra de este evento devenido “hecho simbólico capital” condiciona la recepción y el examen de las realidades del mundo contemporáneo, demandando, en consecuencia, una toma de postura inicial. Los trabajos académicos dedicados al cine de este mismo período no suponen una excepción a este desafío implícito. De hecho, etiquetas como *post-11-S* o algunos de sus significantes derivados (*Terror*, *Guerra* o *Miedo*) figuran en los títulos descriptivos de gran parte de los estudios acerca del celuloide estadounidense de la primera década del siglo XXI. En este sentido, es posible identificar diferentes trayectorias y principios de organización entre la abundante bibliografía –ya sea en

²⁵² Citado en Rimbau (2011: 39).

formato de volumen colectivo o como texto de autoría individual²⁵³ – que indaga en la singularidad del cine de esta época:

- Las *crónicas* que desgranar año a año las características de la producción fílmica en EE.UU. (Corrigan, 2012; Hoberman, 2013); los *recorridos temáticos* por el “cine post-11-S” (Huerta-Floriano, 2006; Markert, 2011; Pollard, 2011) o las historias del cine norteamericano (Rodríguez, 2009).
- Los *enfoques transmediáticos* y multidisciplinares centrados en rastrear las consecuencias en las diferentes manifestaciones de la cultura popular de los atentados del 11 de septiembre (Bermúdez de Castro, 2011, 2012; Bragard, Dony & Rosenberg, 2011; Dixon, 2004a; Fernández-Morales, 2013a; Sherman & Nardin, 2006; Vila, 2005), y de la “Guerra contra el Terror” (Birkenstein, Froula & Randell, 2010; Buckle, 2011; Martin & Petro, 2006; Schopp & Hill, 2009a).
- Las *monografías sobre cine y terrorismo* (Cettl, 2009; Prince, 2009).
- Las perspectivas –a veces cercanas a la crítica ideológica del cine– sobre *aspectos socio-políticos, geoestratégicos y/o de identidad nacional* (Dickenson, 2006; Francescutti, 2004; Kellner, 2010; Shapiro, 2009; Valantin, 2008; Westwell, 2014).
- Finalmente, las obras que desgranar factores de la era Bush atendiendo al *cine de género*: desde las reflexiones en clave posmoderna sobre la coalescencia entre imagen cinematográfica y realidad histórica (Natoli, 2007), a las particularidades de los géneros de acción (Jung, 2010), ciencia ficción (Matthews, 2007), fantasía (Pheasant-Kelly, 2013) y, especialmente, terror (Aston & Walliss, 2013; Blake, 2008; Briefel & Miller, 2010a; Comer & Bayo, 2013; Wetmore, 2012).

Según Trapero-Llobera, “la esencia del momento post 11-S es la sensación de desorientación moral, de perplejidad que se produce en el imaginario cultural de Occidente, que se enfrenta al reflejo de un horror elemental al que va a intentar dar

²⁵³ Se incluyen en el siguiente listado únicamente las referencias a estudios monográficos o recopilaciones de artículos (para estas, se proporciona la mención de sus compiladores) sobre el cine del período Bush. La distribución en diferentes perspectivas o acercamientos es orientativa.

sentido” (2013: 82). La elección, como en el caso de esta autora, del deíctico temporal asume –aunque sea como simple convención cronológica– que esta fecha supone un hito demarcador de fronteras históricas, posicionamiento que se puso en cuestión en la segunda parte de esta investigación. En última instancia, la relevancia ligada al significativo 11-S en estos discursos dependerá de la perspectiva asumida en la interpretación de ese imaginario histórico norteamericano seriamente erosionado a resultas de los atentados.

5.3.1. El 11 de septiembre de 2001 como motivo y modelo discursivo en la pantalla.

Para empezar, el propio “día de la infamia” se convierte en material filmico a través del cual se propagan visiones contrapuestas sobre el marco histórico que alberga los atentados, y sobre la respuesta política propiciada por el gobierno de George W. Bush. Según recoge Markert (2011: xxxi-xxxii), entre 2001 y 2009 se produjeron en EE.UU. aproximadamente unos 210 filmes (documentales y de ficción) acerca del 11 de septiembre de 2001 y de sus acontecimientos derivados. Esta producción puede dividirse en tres categorías: 1) las películas dedicadas al retrato del enemigo (20 filmes); 2) las que analizan lo ocurrido (en tierra y/o aire) el 11 de septiembre (32 filmes); y 3) las que retratan el conflicto terrestre en Irak y/o Afganistán (153 filmes, incluyendo 5 que analizan la amenaza terrorista actual). En esta última categoría se registraría un viraje en los presupuestos ideológicos de partida: desde el apoyo inicial a las tesis oficiales, pasando por un período de transición (años 2004-2005) se desembocaría en un momento de abierta y mayoritaria crítica al intervencionismo norteamericano²⁵⁴.

²⁵⁴ Markert argumenta que, en contraste con el apoyo incuestionado del cine de Hollywood al esfuerzo bélico norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial, la producción posterior a los atentados de Nueva York y el Pentágono muestra un sesgo ideológico diferenciado entre los dos mandatos de George W. Bush: apoyo durante el primero, y rechazo o tratamiento más ambiguo durante el segundo cuatrienio del político tejano en la Casa Blanca. La perspectiva sobre el conflicto ofrecida por el cine estadounidense del segundo mandato de Bush se asemeja más a la registrada sobre la Guerra de Vietnam (a este respecto, véase también Prince, 2009), pero con una diferencia notable: Vietnam sólo fue tratado una vez el conflicto había finalizado, mientras que en el post-11-S, las críticas surgen mientras los conflictos se siguen librando en Afganistán e Irak (Markert, 2011: vii-viii). Este giro marcaría, para Markert, un cambio de tendencia entre las audiencias hacia posiciones más liberales dentro del espectro político estadounidense. El autor proporciona, asimismo, algunas cifras para justificar su análisis: de 1942 a 1945 entre un tercio y la mitad de los filmes producidos por Hollywood se ocupaban de la guerra de una u otra forma; por el contrario, no es hasta 2004 que se empiezan a producir filmes sobre las guerras de Irak y Afganistán (unas dos docenas ese año y en torno a las cien en los años que siguen, lo cual, en opinión del autor, no supone una cantidad especialmente significativa). Markert aduce motivos de estructura industrial contrastada entre ambos períodos (década de los cuarenta/post-Pearl Harbor frente al post-11-S) para explicar esta divergencia. Por su parte, Hoberman (2013: 152-63) interpreta la proliferación de películas bélicas (*combat films*), o con tramas o contenidos relacionados con la guerra, como una

No obstante, como afirma Prince, la confrontación directa con los sucesos de septiembre de 2001 se convirtió pronto en un obstáculo para el éxito en las taquillas estadounidenses:

9/11 and its aftermath ... have remained treacherous topics for filmmakers to explore... The attacks and their legacy offer a tremendously rich and challenging body of material. The resulting films range from those that seek simply to exploit 9/11 for entertainment purposes to those that seek to understand and explain, and interpret this recent history. (2009: 4)

Mientras que en el resto de disciplinas el día de autos disparó la elaboración inmediata de obras artísticas, la industria hollywoodense fue presa de una inercia paralizante (Hoberman, 2013; Huerta-Floriano, 2006; Pollard, 2011; Prince, 2009). Aunque puedan aducirse razones diversas para explicar este hecho (entre ellas, la mayor lentitud del proceso completo de producción de los filmes), existe un consenso entre los analistas del cine del período a la hora de interpretar una suerte de pacto en el que se hallan implicados, a un tiempo, industria y público. Por un lado, el contexto histórico de comienzos del siglo XXI sólo habría venido a potenciar la preferencia de Hollywood por las “referencias oblicuas e indirectas” (Pollard, 2011: 5) transmitidas en formatos ficcionales marcadamente alegóricos. Esta “negación continuada de los conflictos apremiantes del presente” (2011: 153) perpetúa el atractivo comercial de la “fábrica de sueños”, un “Departamento nacional del entrenamiento” construido sobre la estrategia de la “descontextualización” y el “vaciado” de la realidad histórica. Por otro lado, la acogida positiva de estos productos por parte del público demostraría el incesante atractivo de las tramas escapistas y compensatorias. Así, contra el pronóstico de aquellos que propugnaron el final de la ironía posmoderna y el comienzo de una nueva “era de la responsabilidad”, las audiencias estadounidenses se prestan de forma masiva en los momentos posteriores a los atentados a la gratificación de la violencia, heroica y redentora, representada en la gran pantalla. Freda recalca este hecho al notar la

actualización de la mentalidad revanchista post-Vietnam del cine reaganiano de la década de los ochenta. Para Hoberman, en el tiempo presente la característica singular de muchos de estos filmes bélicos es su ambivalencia respecto a los conflictos retratados. Tal sería el caso de *Un corazón invencible* (*A Mighty Heart*, 2007) o *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, 2007), películas cuyo posicionamiento ideológico resulta más ambiguo que el de producciones abiertamente críticas con la deriva militarista de EE.UU. durante la era Bush como *Redacted* (2007) de Brian de Palma.

extraordinaria sinergia entre retórica política y representación, doctrina ideológica y generación de sentido/s, todo ello con el fin de reforzar la cohesión social sobre el eje del ideal patriótico: “The spectacle of national unity quickly congealed the linguistic-visual frame of reference that comprised the 9/11 horizon, accomplished through the unprecedented coherence of official discourse and imagery” (2004: 234).

Dixon (2004b) y Pollard (2011) se adhieren al discurso de la singularidad del “día de la infamia”, y registran su impacto en la cultura cinematográfica norteamericana en términos de momento evolutivo o “cambio definitivo”. Los rasgos distintivos de este cine post-11-S residirían en los nuevos modos de percepción, producción y recepción espectral reflejados en la proliferación de “narrativas de conflicto” que escenifican los dilemas de la “guerra justa” (Dixon, 2004b: 1-3). El legado fundamental de los atentados ha de localizarse en la perturbación causada por el encuentro con ese “horror elemental”: “the reality of destruction and physical violence has been made concrete and immediate” (Dixon, 2004b: 24). Aun así, el apetito de las audiencias por las narrativas impregnadas de ardor guerrero iluminaría, en opinión de Dixon, el paisaje moral de una Norteamérica traumatizada, aquejada de unos niveles de paranoia creciente, recelosa del poder político —o, al menos, de la capacidad del mismo para asegurar la seguridad de los ciudadanos—, y sujeta a una mutación cultural irreversible²⁵⁵.

En su panorámica “temático-emocional” por el cine del nuevo siglo, Pollard postula, por su parte, la existencia de un “movimiento cinematográfico post 11-S”, con similitudes temáticas y estilísticas —y de equiparable importancia— con el cine negro de la posguerra. Por ello, propone la denominación de *post-11/9 noir* para caracterizar a este cine producido en EE.UU. a partir de la infausta fecha. Si el *film noir* cobra sentido en el contexto de la de posguerra y la Guerra Fría (la “era de la ansiedad”), el cine post-11-S está condicionado por el clima de sospecha y la crisis identitaria estadounidense de la “era de la paranoia”. Pollard alude —igual que los autores citados más arriba— a las similitudes entre el cine post-11-S y el del período post-Vietnam (2011: 177). Este

²⁵⁵ Es necesario matizar que la interpretación de este autor, aunque recogida en una compilación posterior, está datada apenas un año después de los atentados (2002). De ello se deriva que dicha interpretación carezca de la suficiente perspectiva histórica y se supedita al comentario de los filmes estrenados en la inmediata secuela del 11-S: *Black Hawk Down* (2001), *Daño colateral* (*Collateral Damage*, 2002) y *Cuando éramos soldados* (*When We Were Soldiers*, 2002) entre ellos; títulos que, como en el caso de los dos primeros, fueron producidos con anterioridad a septiembre de 2001.

“ensombrecimiento” de la producción filmica del siglo XXI se expresa especialmente en el desarrollo de ciertos géneros (terror, *thriller*, bélico, acción, ciencia-ficción y superhéroes), en los que Pollard identifica combinaciones de emociones prevalentes (dolor, rabia, terror, venganza, paranoia...).

Bermúdez de Castro (2011) sintetiza la influencia del día de los atentados en la ficción popular norteamericana (literatura, cine, cómics y teleseries) apuntando que dicha fecha dio origen a un nuevo modo discursivo, el *nine-elevenism*. La singularización de la fecha redunda en la conversión de la misma en el núcleo de una semiosis articulada sobre tres nodulos principales:

- Los *discursos de la demonización* que –por efecto de una suerte de “sinécdoque social”– proporcionan un retrato simplista y carente de matices de los antagonistas (en concreto de la figura del terrorista, el villano-modelo de la ficción del período).
- Los *discursos de la victimización y la heroicidad*, dirigidos a potenciar la esencial bondad norteamericana en narrativas insufladas de *pathos* e invitaciones a la compasión. Esta estrategia discursiva se conjuga en tres tramas principales: las de pérdida y superación, las de supervivencia traumática y las de rescates heroicos.
- Las *contextualizaciones “históricas”*; en realidad, desplazamientos imaginarios que, como ya se ha referido, neutralizan el contenido histórico del acontecimiento a la vez que lo re-escenifican o re-presentan de manera obsesiva. Tal dinámica fundamenta otros tres modelos de trama: las historias desprovistas de contexto y centradas en las acciones del día de autos (11-S) (*acontextualized single-day stories*); las narrativas histriónicas sobre el “todo ha cambiado” (*histrionic everything-has-changed narratives*); y las extrapolaciones históricas, mediante las cuales el 11 de septiembre de 2001 es recreado en otras masacres y genocidios del pasado. Focalizadas en la retórica de la victimización, estas tramas eliden el retrato complejo del contexto histórico de principios del siglo XXI e inciden, por el contrario, en el sentimiento de vulnerabilidad del pueblo estadounidense.

El corpus de ficciones a través del cual circula este entramado discursivo coadyuva, en opinión de Bermúdez de Castro, a consolidar la concepción de la historia implícita en la etiqueta *post-11-S*. Ello supone, asimismo, una interpretación perversa, interesada e ideológica –en el sentido peyorativo del término– de los acontecimientos de septiembre de 2001.

5.3.2. Cuatro modelos culturales.

Adoptando una postura más matizada respecto al “acontecimiento 11-S”, Trapero-Llobera (2013: 84-88) señala los modelos discursivos que, a su juicio, constituyen el “marco referencial” para la producción audiovisual de esta década: por un lado, el discurso histórico-político –en el sentido foucaltiano del término– encaminado a legitimar el aparato institucional y a sustentar una inflexión concreta del *habitus* entre la ciudadanía. En la coyuntura de principios de siglo, el discurso histórico-político viene guiado, en sus inicios, por la inflamada retórica oficial de la era Bush, la cual es sustituida hacia el final de la década por el mensaje del cambio de Barack Obama. Por otro lado, se registra un discurso individual o emocional, más centrado en las experiencias concretas de la población estadounidense, que en este momento basculan en torno a las coordenadas emotivas derivadas del trauma colectivo y de las turbulencias del shock económico que cierra la década.

La interacción entre las esferas discursivas de lo político-colectivo y lo afectivo-individual es ampliada por Fernández-Morales (2013b), quien las engloba en cuatro grandes “culturas” que cartografiarían las reconfiguraciones del sentido operativas en el comienzo del nuevo siglo estadounidense. En primer lugar, cabe considerar una *cultura de la conmemoración*, nacida de la necesidad de recordar y homenajear a las víctimas de la catástrofe del 11 de septiembre de 2001. El motivo de la ausencia traumática de los seres queridos penetra en el debate nacional al igual que en los dominios de la ficción popular²⁵⁶, y es conjugada por el recurso al mito de la “nación inocente”. Ello da lugar a toda una serie de manifestaciones –desde los murales conmemorativos en los alrededores de la “Zona Cero” neoyorquina, los discursos presidenciales y días de

²⁵⁶ Pollard llega a hablar, incluso, de un “cine de la pérdida” (*cinema of loss*), nacido en las postrimerías de los atentados de septiembre de 2001 (2011: 151).

oración, a los tributos en prensa, radio y televisión— que convierten la sensación de pérdida en la oportunidad para difundir proclamas patrióticas. Para Fernández-Morales, la consecuencia final de este posicionamiento discursivo ha sido la “instrumentalización de las víctimas”, convertidas en iconos de una inocencia incuestionada (2013b: 24). En su uso en la ficción, estos discursos coadyuvan a la conversión del “acontecimiento 11-S” en una suerte de cronotopo metamorfoseado en múltiples “variaciones imaginativas”; en el centro de dicho cronotopo se situaría una comunidad asediada y agraviada por un mal inmerecido y, eventualmente, incomprensible.

Un segundo eje discursivo giraría sobre la *cultura de la memoria*, interpretada por la autora como un rechazo de la historia y ocasión, de nuevo, para instrumentalizar, en este caso, el acervo histórico-cultural colectivo norteamericano. La proliferación exitosa de ficciones ambientadas en el pasado lleva a Fernández-Morales a ofrecer una interpretación crítica ante esta preferencia por el consuelo de realidades pretéritas. En esta misma línea, Huerta-Florian (2006) alude al conservadurismo subyacente a toda una serie de filmes —a los que etiqueta como *celuloide patriota*— producidos en estas fechas y tendentes a presentar una imagen glorificada del pasado de Estados Unidos. Tomando como referencia títulos que van desde los *biopics* al género bélico²⁵⁷, Huerta-Florian argumenta el valor de este cine para cimentar retratos elegíacos sobre la “gran nación” que contienen, al tiempo, codificaciones precisas sobre prototipos de acciones y agentes heroicos (2006: 39).

La mención a la heroicidad presente en estos textos fílmicos conecta con el contenido de la *cultura de la celebración*. A través de ella se precipita la “sublimación del trauma nacional” (Fernández-Morales, 2013b: 30); un trauma que transmuta y deviene motivo de reivindicación gozosa de los componentes de una “imagen-esencia nacional” cuya dependencia de la mitología estadounidense más tradicional está fuertemente connotada en términos ideológicos. Así, estos discursos laudatorios dejan entrever otra forma de nostalgia, la de los héroes masculinos clásicos, encarnados en la deriva norteamericana post-11-S en diferentes “protagonistas privilegiados”: de las figuras políticas (el propio presidente George W. Bush o el alcalde de Nueva York, Rudolf Giuliani) o los representantes masculinos del cuerpo de bomberos y de la policía

²⁵⁷ Entre ellos, *Seabiscuit, más allá de la leyenda* (Seabiscuit, 2003), *El Álamo* (*The Alamo*, 2004) y *La leyenda del zorro* (*The Legend of Zorro*, 2005).

de la misma ciudad, a los pasajeros del vuelo United 93 estrellado en los campos de Pensilvania.

Fue apenas un mes tras los atentados y en las páginas del *Wall Street Journal* cuando se difundió uno de los alegatos más decididos a favor de este héroe masculino revigorizado. El artículo “Welcome Back, Dude” de la biógrafa de Reagan, Peggy Noonan (2001), sintetizaba a la perfección lo que para Fernández-Morales no es sino “la celebración androcéntrica de los héroes del 11-S” (2013b: 35)²⁵⁸, o lo que Bell-Metereau denomina también “la masculinización del *Zeitgeist*” (2004: 156). Si para Noonan los atentados terroristas sirvieron como catalizador “positivo” para el retorno de un hombre dotado de un irresistible repertorio de *manly virtues* (cortesía, fuerza bruta, maña y arrojo, etc.), la autora española advierte del trasfondo antidemocrático y anti-igualitario de los valores implícitos en este prototipo heroico reactualizado:

Esa masculinidad tradicional a la americana está relacionada con la violencia, el racismo, la homofobia y la misoginia. Estos son los grandes silencios mantenidos alrededor del mito del héroe viril cuya presencia ha sido una constante en la cultura estadounidense en cada época de crisis. (Fernández-Morales, 2013b: 31)

Por último, Fernández-Morales reseña la *cultura del miedo*; un término (*miedo*) cuyos contornos –como apunta Furedi (2004, 2007)– resultan difícilmente delimitables en el momento contemporáneo. Utilizado en muchos casos como sinónimo del concepto de “riesgo” –un término central para la sociología de las últimas décadas y adoptado por los debates actuales en los ámbitos del derecho, la política y la economía–, el miedo contemporáneo adolece de una indefinición endémica, lo cual, según argumenta el propio Furedi, lo acaba convirtiendo en una referencia casi tautológica. La capacidad de los discursos y políticas del miedo de la contemporaneidad para sintetizar en un patrón emotivo único una multiplicidad de componentes dispares (crimen, diferencia u “otredad” racial, vida urbana, amenaza medioambiental, terrorismo...) apunta a una concepción de la vida individual y colectiva como “experiencia de la vulnerabilidad”. De acuerdo con esta inflexión amplificada del término, la vulnerabilidad “is a state of mind, and identity, rather than a description of your relationship to a specific threat”

²⁵⁸ A este respecto, véase especialmente Faludi (2009).

(Furedi, 2007: 7). Al igual que Furedi, Stearns (2006) ha resaltado cómo cualquier análisis complejo y “cualitativo” sobre la significación del miedo ha de superar el espacio de la “privatización/individuación” psicológico-emocional para atender a la incidencia de patrones culturales y socio-cognitivos que regulan la función y recepción de esta emoción en individuos y colectivos hasta afectar, en algunos casos de manera permanente, su sentido de identidad.

La “máquina del miedo” puesta en marcha por la administración Bush (Glassner, 2009) informa un clima emocional que reaviva una cierta herencia emocional de la cultura norteamericana. Dicha herencia es sometida –como advierte Stearns (2006)– a un problemático giro tras los atentados de Nueva York y Washington, momento en que la sensación de desprotección entre los ciudadanos y la desconfianza hacia sus instituciones y aparatos de seguridad se hacen más apremiantes. Sobre estas coordenadas discursivas discurre un *celuloide del miedo* (Huerta-Floriano, 2006: 143-179) que encuentra su plena manifestación en los géneros del *thriller*, la ciencia ficción, el cine de catástrofes y el terror²⁵⁹. Al igual que Huerta-Floriano (2006: 166-179) y Hoberman (2013), Sánchez-Escalonilla (2010)²⁶⁰ ejemplifica en la obra fílmica de Steven Spielberg comprendida entre 2001 y 2008²⁶¹ la función paradigmática del miedo o pánico social como clave dramática y temática decisiva para entender el cine de la era Bush. El tratamiento en formatos ficcionales de esta sensación de miedo permanente que condiciona la experiencia colectiva en los EE.UU. del nuevo milenio se transforma, en consecuencia, en un “contexto incómodo” para la industria del entretenimiento hollywoodense (Prince, 2009: 3). Como refiere Markovitz, “Hollywood has a long history of turning widespread fears into cinematic spectacles, but never before has the source of those fears been so singular, so easily isolated, or so thoroughly disseminated to national and international audiences” (2004: 201).

²⁵⁹ Títulos como *Pánico nuclear* (*The Sum of All Fears*, 2002), *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 2004), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005), *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 2008), *Señales del futuro* (*Knowing*, 2009), *El día de mañana* (*The Day after Tomorrow*, 2004), *Monstruoso* (*Cloverfield*, 2008), o las sagas de *Saw* (con sus primeros cinco entregas estrenadas durante la era Bush: 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) y *Hostel* (2005, 2007; y una tercera parte estrenada en la segunda década del siglo: 2011) capitalizan en la pantalla esta forma de conciencia intersubjetiva amedrentada característica de la posmodernidad.

²⁶⁰ Véase también Prince (2009: 83-95).

²⁶¹ *Minority Report* (2002), *La terminal* (*The Terminal*, 2004), *La guerra de los mundos* y *Munich* (2006).

5.3.3. Un cine para una era del terror.

Aunque el terrorismo no constituya un fenómeno novedoso en la historia, sí lo es su uso en el nuevo milenio para aglutinar toda una serie de elementos dispares hasta constituirse en el “espíritu” de los tiempos. Interpretado en un principio como un acto de violencia política, los límites del terrorismo contemporáneo resultan en exceso difusos. A ello apunta Prince cuando caracteriza el momento presente como la “era del terrorismo”:

Terrorism has furnished a defining experience for our time, encompassing policy, politics, emotion, perception, insurgent strategy, aesthetics, and violence in ways that seem insurmountable. Like the Cold War during its heyday, there seems to be no way out of, beyond, or past the psychological and political spaces that terrorism has established for the modern period. (2009: 3)

El terrorismo, a la manera de un metarrelato “en negativo” sobre la misión histórica de Estados Unidos en el nuevo siglo, establece los marcos de inteligibilidad de la experiencia colectiva contemporánea. La “universalización metafórica del terror” (Žižek, 2002) o “espectáculo del terror” (Kellner, 2003) se orquesta, en gran medida, por la sobreexposición mediática del fenómeno, un centro de interés en el que convergen todas las declinaciones del malestar social vigente, y ante el cual se despliegan lecturas ideológicas destinadas a la consecución de réditos políticos claros. La manera en que el significante *terror* o *terrorismo* encuadra los discursos de la contemporaneidad lleva a Schopp & Hill a señalar el “insólito nudo” de sentidos construido en la interpenetración entre cultura popular, discurso político y fenómeno terrorista (2009b: 13). Para estos autores, en el territorio artístico y ficcional de la cultura popular se escenifica –tanto con anterioridad, como después de los atentados de septiembre de 2001– una de las negociaciones más ilustradoras de la compleja, sobredeterminada y adulterada relación con el terrorismo de los sujetos y de la nación norteamericana en su conjunto.

Si bien la temática terrorista ya había encontrado expresión en el cine hollywoodense con anterioridad a los atentados de septiembre de 2001, su tratamiento en el nuevo milenio resulta aún más relevante para discernir las vinculaciones entre textos fílmicos y contexto histórico. Corresponde, por tanto, al imaginario cinematográfico visibilizar –por medio de su “creatividad profunda”– el nuevo rostro

del enemigo. Como indica Žižek (2002), el archienemigo del gran discurso histórico-político de Occidente posterior al “acontecimiento 11-S” lo constituye Osama bin Laden y su “red invisible” de terrorismo yihadista global. Extrapolando este debate al ámbito de la representación cinematográfica, Pollard (2011: 107-30) interpreta la figura del villano de una parte significativa de los filmes de la primera década del siglo como la encarnación de una “alegoría terrorista” que se extiende a través de diferentes formatos. De tal forma, tras los antagonistas cinematográficos metamorfoseados como representantes de organizaciones criminales, terroristas en suelo estadounidense, mercaderes sin escrúpulos de Wall Street o extraterrestres venidos de otros planetas, se hallaría la referencia a la maldad esencial y tangible del archivillano bin Laden y sus secuaces. Por medio de esta trasmutación –o “variación imaginativa”– que opera en el campo de la ficción, el agente del terror se convierte en elemento integral de una gran “narrativa alegórica pan-terrorista” hollywoodense (Pollard, 2011: 162).

A pesar de la representación continua de agentes del terror en el cine de la época, la caracterización de los mismos se ciñe aún a parámetros heredados de décadas previas. En la renuencia a proporcionar retratos psicológicos matizados de estos antagonistas perviven discursos tendentes a obviar la centralidad de los motivos ideológicos y/o religiosos que impulsan las acciones terroristas en el mundo más allá de la ficción (Bermúdez de Castro, 2012). Esta estrategia de “vaciado” del referente desemboca en la preferencia por personajes antagónicos “planos”, cuyos rasgos sobresalientes de personalidad son aún la megalomanía y la ambición que caracterizaran, por ejemplo, a los villanos terroristas de los filmes de James Bond en la década de los sesenta (Pollard, 2011: 109, 130). En su versión más extrema, la descontextualización profunda del referente terrorista del mundo real aboga por la creación de una tipología ficcional de villanos abiertamente “deshumanizados”, justificando así el discurso de la Guerra (“justa”) contra el Terror y su lógica favorecedora del uso de la violencia como medio de erradicación de dicho terror:

Terrorism today is rationalized within a culture of violence whose basic tropes – judgment, punishment, self-sacrifice, purity, utopia– are disturbingly mimicked in the security culture that has emerged to defeat it... In the moral narrative we have constructed, we are entitled to take revenge on those who are responsible (even if we can’t see exactly how) for what has gone wrong in the world and for

whatever frustrations we have encountered in our individual lives. (Nardin & Sherman, 2006: 6)

El resultado de esta catarsis contra el terror inducida por medios ficcionales propicia una estrategia de recepción “perversa” entre el público, de la que no quedaría exenta la conciencia culpable sobre la verdadera naturaleza del heroísmo representado de forma vicaria en la pantalla.

5.4. Géneros.

Como ya se argumentó en el capítulo 3, el género constituye una forma de “memoria social” y nacional, un mecanismo de legitimación marcadamente codificado en sus parámetros narrativos, estéticos e ideológicos, y un “modelo mental” que predispone la cognición y la afectividad de las audiencias en una dirección determinada (Bruner, 1991: 14-15). La adscripción genérica aparece, de tal forma, como una cualidad que reside en el texto pero que, al mismo tiempo, lo sobrepasa. Ello será explotado con fruición por la industria hollywoodense durante el período Bush. Se produce, por ello, una revitalización de los géneros de la ficción popular en su modo más característico: el de una “estética oblicua” puesta al servicio de las “variaciones imaginativas” sobre lo real.

5.4.1. El conflicto con la realidad.

En 2006 se estrenan *World Trade Center* y *United 93*, las dos primeras películas que versan de manera explícita sobre los acontecimientos del 11 de septiembre. Entre el 28 y el 30 de abril del mismo 2006 se llevan a cabo unas encuestas telefónicas para *USA Today/Gallup*, cuyos resultados indican que el 67% de los norteamericanos consultados manifiestan su desinterés hacia filmes que retraten los atentados de Nueva York y el Pentágono (Carroll, 2006). De entre este segmento de población encuestada, un 47% enfatiza que en ningún caso asistiría a una sala cinematográfica para contemplar en la pantalla la recreación del “día de la infamia”. La percepción de esta negativa de las audiencias a enfrentarse a tramas ficcionales con un anclaje más directo en la realidad lleva a Germain (2009) a caracterizar el cine de la era Bush como mero

“entretenimiento escapista”²⁶². Frente a aquellos analistas que, como Kellner (2010), defienden que la producción fílmica del período se ocupó de forma inmediata de “transcodificar” la turbulenta casuística histórica del comienzo de siglo, Germain se adhiere a las interpretaciones que resaltan la preferencia del público por las representaciones alegóricas como muestra de una esencial negativa a la historia.

El Hollywood de la primera década del nuevo milenio, expone Germain, emprende un viaje “más allá del arco iris” para convertirse, como nunca en etapas previas, en una “fábrica de sueños” reacia a ser contaminada por la crudeza de la realidad contemporánea. La gran pantalla se puebla entonces de superhéroes, magos en plena pubertad, piratas del Caribe, aventuras en la Tierra Media, románticos vampiros y hombres lobo, divertimentos animados y *remakes*; espectáculos en su mayor parte sobrecargados de aparatosidad y pirotecnia visual, y sustentados sobre tramas simples y moralizantes. Hollywood habría mostrado en esta década su predilección por satisfacer a un público adolescente, “infantilizado” y despreocupado acerca de los conflictos del momento. Además, como afirma Pollard (2011: 170), el uso de las tecnologías digitales ha incrementado el grado de “irrealidad” de un cine, cuyo acercamiento temático ya favorecería el abandono de la conflictividad del tiempo presente.

La demora en trasladar los hechos de septiembre de 2001 a la pantalla –tanto como la fría recepción entre el público de los mencionados filmes de Oliver Stone y Paul Greengrass– no habría de interpretarse, por tanto, únicamente atendiendo a circunstancias de índole industrial. La dinámica operativa en la trasposición a la pantalla de la realidad del nuevo siglo está basada en el principio de la *descontextualización*. Un proceso entendido en los términos de un vaciamiento del valor y la referencia de la realidad en privilegio de los patrones narrativos, dramatúrgicos y de puesta en escena de mundos marcadamente ficcionales. Si Musser (2007) recalca el extraordinario debate que el cine de no-ficción elabora sobre los límites de la verdad aplicada al acontecimiento histórico durante la era Bush, lo contrario podría afirmarse del cine de ficción comercial. Este, según las lecturas –matizadas entre sí– de autores como Pollard (2011), Germain (2009) o Prince (2009), habría optado por refugiarse en el territorio

²⁶² Véase también Dixon & Foster (2011) para un análisis del Hollywood global del siglo XXI en similares términos.

seguro de una tradición que instauró como motor figurativo la apariencia de un “estilo invisible” o “estética oblicua” que rehuye la confrontación abierta con la realidad.

En clave marxista, González-Pascual, se refiere a la tesis del *tiempo pseudo-cíclico del espectáculo* de Guy Debord para explicitar la manera en que el cine de Hollywood se somete a “la repetición ritual del arquetipo como representación de la experiencia mítica” (2009: 203-04). La razón para tal dinámica reside en los fundamentos economicistas de la propia industria hollywoodense, impulsora de una “ley de los retornos cíclicos” (2009: 203). La industria instituye su propio criterio de temporalidad sobre los pilares de una readaptación del mensaje mítico a una lógica productiva en constante evolución, pero siempre condicionada por el favor del público. Es en este sentido que la noción de género se sustancia como manifestación de una fórmula plenamente aceptada en el tiempo por las audiencias cinematográficas, según Altman (2000).

El panorama global de la industria de principios de siglo muestra la especial incidencia del *remake*, la secuela o el *reboot*²⁶³ como tendencias ineludibles operativas en el marco del cine de género. La prominencia de estas ficciones genéricas o “historias formulaicas” en el cine de la era Bush certificaría, por tanto, que la irrupción de un acontecimiento simbólico desestabilizador de magnitud capital (los atentados de septiembre de 2001) no conllevó una reconsideración profunda sobre los fundamentos narrativos y estéticos del arte popular hollywoodense. El factor más sensible de este pacto actualizado entre realidad y ficción se sitúa, sin embargo, en el extremo de la recepción: la actitud esquivada de las audiencias hacia los retratos frontales de la realidad histórica del comienzo de siglo acarrea consecuencias que sobrepasan el terreno de lo estético, apuntando hacia “posicionamientos vitales” indefectiblemente imbuidos de criterios éticos y políticos.

Si bien la lógica del entretenimiento de Hollywood ha incorporado con éxito “el acontecimiento” (el 11-S y sus secuelas históricas) a sus patrones narrativos convencionales y a sus modos canónicos de representación, no puede afirmarse lo mismo respecto a la vinculación entre espectador y realidad (Prince, 2009: 308-09). Se provoca, entonces, una “disrupción del sentido” cuando la actitud espectral redonda

²⁶³ Tipo de ficción serial relanzada por un equipo creativo o artístico diferente o con algunos cambios respecto a la producción previa. También relanzamiento de la ficción en una cronología posterior.

en la negación radical de los límites impuestos por la “era del terror”: lo que la realidad de esta expresa en forma de dilema radical (la de la “barbarie global” en el contexto de la Guerra contra el Terror) es reacomodado en un formato ficcional y de entretenimiento esquivo hacia la cobertura directa del material histórico. Aquí residen, por un lado la “desconexión” entre Hollywood y la realidad presente según Prince (2009), y por otro el refuerzo de la función equilibradora de la “fábrica de sueños” californiana como Aparato Ideológico del Estado, como mantienen Bermúdez de Castro (2012) y Žižek, (2012). Aunque suponga una evidencia casi tautológica, el cine de ficción comercial de esta época rechaza, en gran parte, la ironía de la serialidad genérica de décadas anteriores y apuesta decididamente por la “ideología del entretenimiento”. Como afirma Huerta-Florian: “En términos generales, las producciones comerciales post 11-S que se acogen a los cánones genéricos para crear emociones desasosegantes lo hacen disimulando con el manto del entretenimiento sus posiciones ideológicas” (2006: 163). Así lo señala también Sánchez-Escalonilla: “In these fictional works, though direct references are avoided, there is a hypothetical discourse of contribution to the political debate, and often solutions are suggested to alleviate the social fractures, but always in the guise of entertainment” (2010: 11).

La ficción alegórica de Hollywood encierra, en resumen, una política siempre puesta al servicio de una experiencia de entretenimiento. Un entretenimiento que, como se ha expresado en numerosas ocasiones (Britton, 1986; Wood, 2003), es, en sí, un marcador ideológico de gran significación.

5.4.2. Los debates sobre la “verdad” en el cine de no ficción²⁶⁴.

Frente a la problemática relación con la realidad sociohistórica establecida por el cine de ficción comercial de Hollywood, el cine documental se convierte en el territorio de una apasionante batalla por la “verdad” que reaviva el interés por este modo cinematográfico tras décadas de “des crédito postmoderno” (Musser, 2007). La que ha sido denominada repetidamente “edad dorada del documental” consolida en la primera década del nuevo milenio un proceso iniciado en la década de los noventa, que se caracteriza, en términos industriales, por una sorprendente rentabilidad económica: veintidós de los veinticinco documentales más taquilleros de la historia del cine se

²⁶⁴ Los términos *documental* y *no ficción* serán usados indistintamente en las líneas que siguen.

estrenaron después del año 2000 (Corrigan, 2012b: 14). A este resurgir de la producción documental coadyuvaban otros factores como el éxito de los formatos de telerealidad, las presiones sobre el *copyright*, las ventajas traídas por la era digital (equipos de filmación más económicos y ligeros, etc.), la independencia de los documentalistas respecto a instancias o agencias oficiales y la mayor difusión de las producciones más allá de los cines y salas de exhibición (DVDs, VOD, etc.) (Corrigan, 2012b: 14; Markert, 2011: xxxi).

Sin embargo, el giro decisivo en el cine documental no sólo viene motivado por avances tecnológicos, sino que se deriva igualmente de la impronta de la realidad política estadounidense de este momento histórico (Musser, 2007). El viaje hacia una “poética documental del compromiso” en el cine estadounidense de la era Bush viene provocado por la necesidad de elaborar un contradiscurso frente a la “dominación informativa” –la “verdad mediático-estatal” (*state-media truth* [Musser, 2007: 12]). Ante el sesgo tendencioso y uniforme de este discurso informativo ejercido por el gobierno en la gigantesca campaña de relaciones públicas promotora de la Guerra contra el Terror, el cine de no ficción independiente se embarca en la búsqueda constante de una “estética de la honestidad”.

Corrigan (2012b: 14) resalta tres temáticas principales del documental estadounidense de la primera década del siglo XXI: la guerra y sus efectos, la indagación sobre las zonas opacas de la cultura y de la vida familiar estadounidense, y las obras encuadradas en una “modalidad reflexiva” (Nichols, 1997). Musser (2007: 111-13), por su parte, distingue cuatro fases cronológicas interpenetradas a través de las que se desenvuelve la producción de no ficción de la era Bush: 1) antes de la guerra de Irak, cuando proliferan documentales sobre las elecciones de 2000 y en preparación de las elecciones parciales de 2002; 2) en torno a 2004, momento en que se hace patente la repolitización del modo documental (especialmente tras el estreno de *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore); 3) la producción posterior a las elecciones de 2004, con el retorno de una variante documental heredera del *cinéma vérité*; y, por último, 4) una fase en la que proliferan obras críticas con los excesos y atrocidades cometidos por los estadounidenses durante las contiendas bélicas actuales. En este caso, el enfoque es más histórico y menos “verista”. A lo largo de estos años, se produce también una contra-ofensiva de documentales ideológicamente más conservadores y partidarios de las *state-*

media truths. La intención de este corpus reside en neutralizar, mediante la imitación, la retórica política subversiva de los documentales críticos.

En esta misma línea, Markert (2011: xxv-xxxi) afirma que los documentales fueron la forma cinematográfica predominante a la hora de proporcionar una valoración inicial de los acontecimientos del posteriores al 11 de septiembre de 2001, incluyendo sus secuelas conducentes a las guerras de Afganistán e Irak. Para este autor, la libertad del documental para proporcionar al público norteamericano una fuente de información alternativa a la presentada en los medios oficiales, así como perspectivas más arriesgadas sobre los temas tratados, reside en la no dependencia de los resultados en taquilla. La particularidad (o atipicidad) de los documentales de guerra de la era Bush es que se convierten en contradiscursos que matizan, revocan u exponen sin cortapisas las orquestaciones y “zonas oscuras” mediáticas de la administración republicana. El tratamiento temático y visual de la violencia inherente a estos conflictos resulta, de igual forma, una fuente de agudos contrastes entre la ficción hollywoodense y la producción documental del período (Markert, 2011: xxviii). Es evidente, por tanto, que esta hornada de documentales se sitúa en las antípodas de la producción propagandística de seriales como el ya mencionado *Why We Fight*, defensores a ultranza de la orientación oficial de la administración norteamericana en guerras previas.

En suma, puede afirmarse que el auge del documental en este momento ha de relacionarse con el intento por concienciar a las audiencias sobre la conflictividad esencial de la historia contemporánea. Ello lleva a Prince (2009: 308-309) a afirmar que, en oposición a la resistencia al verismo o realismo del cine de Hollywood, ha sido el formato de no ficción el auténtico medio cinematográfico capaz de proporcionar una vía de expresión adecuada acerca del reto presentado por el “acontecimiento 11-S”.

5.4.3. La revitalización del cine de género.

Si el documental asume deliberadamente la función de testigo de la era Bush con considerables dosis de audacia temática y estilística, el cine de ficción comercial se refugia en estrategias elusivas y aprovecha el turbulento clima emocional del principio de siglo para relanzar el cine de género. Así lo recoge Prince (2009), quien, tras reiterar la valentía de la producción documental, afirma:

In contrast, popular narrative film was somewhat less brave. It often averted its eye, and it also offered distraction. Mainstream commercial film also seized upon terrorism as a kind of godsend, as a trope capable of animating popular genres for the foreseeable future because the issues posed by terrorism presently show no end coming. (2009: 306)

El cine hollywoodense “rentabiliza” la “era del terror” en cuanto motivo temático y emotivo central para renovar sus fórmulas ficcionales tradicionales. Este “ensombrecimiento” general de la vida colectiva norteamericana referido por Prince condiciona la mayor o menor representatividad de algunos géneros a la hora de cartografiar la cinematografía de la época. Para el propio Prince son los géneros de acción y terror aquellos en los que la huella de los atentados de septiembre de 2001 se manifiesta de manera más profunda (2009: 9), lo cual explica el renovado impulso de estas fórmulas en la década que sigue. En esta misma línea, Sánchez-Escalonilla destaca la incidencia de la cultura o discurso del miedo para explicar el auge de las tramas de invasión y catástrofes en los géneros de acción, ciencia ficción y fantasía del Hollywood de la era Bush. *Phobos* y terror sirven, en consecuencia, como bastiones emocionales para promover una revitalización de los géneros de la ficción popular (2010: 20). Ello se refleja, desde inicios de la década, en el auge del cine bélico, donde se proporciona, en muchos casos, una experiencia vicaria de “exorcismo por la violencia” de las presiones emocionales derivadas de la realidad histórica²⁶⁵. Para Hoberman, la recurrencia de estos escenarios de conflicto en las pantallas sería el signo evidente del retorno de lo que denomina *warnography* reaganiana: la recreación “obscena” en las tramas de acción bélica (2013: 61). Como indica Hammond, los filmes de combate revelan un “inconsciente político” (2002: 74) encaminado a justificar la necesidad de la intervención y recordar lo justo de la *casus belli* estadounidense, algo que vincula las políticas de las administraciones neoconservadoras de Bush y Reagan, tanto como la función catártica de los filmes bélicos producidos en ambos períodos.

Un lugar singular en esta revitalización de las fórmulas hollywoodenses es, sin duda, el ocupado por el género terrorífico (*horror*, en su denominación inglesa). En

²⁶⁵ Proliferan así los *combat films*, los “relatos histórico-bélicos” –*Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006), *Troya* (*Troy*, 2004), *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, 2005), *300*– o los *thrillers* ambientados en escenarios de guerra –*La sombra del reino* (*The Kingdom*, 2007), *Traidor* (*Traitor*, 2008), *Red de mentiras* (*Body of Lies*, 2008)– (Prince, 2009: 287-93).

consonancia con tesis como las de Robin Wood, Frost recuerda el valor del cine de terror como modo de representación tradicionalmente considerado “menor” o “residual” donde vienen a parar los contenidos reprimidos de la cultura. Los atentados del 11 de septiembre y sus secuelas habrían presentado, en consecuencia, las “condiciones de representación” más favorables para géneros como el terror (2011: 18-19). Wetmore enumera algunas de las nuevas etiquetas aplicadas a las variantes subgenéricas del género terrorífico del nuevo milenio: *torture porn* (Edelstein, s. f.), *post millennial horror road movie*, *military horror film* o *post-torture porn retro slasher* (2012: 18). Si en el *torture porn* toma forma el desarrollo más original y característico del terror fílmico de la era Bush –con la crudeza de sus escenas de tortura como tropo ineludible–, en el rescate de los clásicos del *slasher* producidos entre finales de los setenta y la década de los ochenta²⁶⁶, Wetmore interpreta la vinculación profunda entre la Norteamérica de Bush y el precedente neoconservador de la administración Reagan:

In remaking eighties slasher films, Hollywood, in its own way, is remaking the eighties. The George W. Bush administration is re-imagined as a second Reagan era, in which American strength is projected and in which the threats were more manageable and less horrifying. (2012: 21)

El propio Wetmore argumenta, asimismo, que una de las más significativas variaciones del terror cinematográfico de esta época reside en que el sustrato psicosexual ha sido desplazado por la exploración y la búsqueda de una salida catártica a la experiencia del terrorismo (2012: 16). El intento por domeñar la crisis de sentido imperante en los EE.UU. del inicio del nuevo milenio redundaba en una estética del terror cinematográfico que lleva hasta límites casi intolerables la violencia, realismo y explicitud de sus contenidos. El género terrorífico aspira, de tal forma, a alcanzar el sustrato de un horror fundamental focalizado en lo corpóreo, en la materialidad de los cuerpos ultrajados (Edelstein, s. f.). Para Frost este supone el recurso con el que el cine de terror compensa la irrealdad y la inevitable “confusión epistémica” heredada de la cobertura mediática del “acontecimiento 11-S”: “The contemporary effort to promote a heroic narrative of 9/11 relies on the suppression of explicitly bodily imagery. Our

²⁶⁶ *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003), *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*) I (2006) y II (2007) o *Halloween: El origen* (*Halloween*, 2007), entre ellos.

current representations of 9/11 attempt to protect us from being wounded by history” (2011: 33).

En contraste con el carácter aséptico de las imágenes mediáticas de los atentados, tanto como las de la Guerra contra el Terror, el género terrorífico propugna el “retorno de los cuerpos”, expuestos en su esencial vulnerabilidad, como soporte para un acto político radical. Según sostienen Briefel & Miller, “in a context where we could not openly process the horror we were experiencing, the horror genre emerged as rare protected space in which to critique the tone and content of public discourse” (2011b: 3). El género de terror se transforma, por tanto, en vía de expresión privilegiada de contradiscursos sobre la era Bush, pues se trata de un género que intenta confrontar, no sólo el miedo derivado de los ataques del 11-S, sino también el miedo ante la cultura que los sucedió (Wetmore, 2012: 19). Lo que el propio Wetmore caracteriza como “cambio de énfasis” en el terror posterior al 11 de septiembre de 2001 (2012: 19) se explica como el reciclado de motivos preexistentes, pero sometidos en el momento contemporáneo a una lectura desesperada, cuando no de un nihilismo sin consuelo:

In many post-9/11 horror films, the film does not end with the defeat of the monster and the return of the status quo in the social order. The paradigm shifts in horror reflects the paradigm shift after 9/11. We cannot return to the status quo. (2012: 5)

El “giro pesimista” de la producción fílmica del Hollywood de la era Bush sería perceptible igualmente en las ya mencionadas tramas de invasión y catástrofe del cine de acción, ciencia ficción y fantasía, según Sánchez-Escalonilla (2010). La ruptura del esquema formulaico de estas tramas maestras viene dada por unos cierres narrativos insatisfactorios, en los cuales la negativa al “final feliz” ofrece la posibilidad para la reinterpretación crítica de los relatos clásicos (2010: 17).

5.5. Narrativas.

En opinión del novelista James W. Hall, el “acontecimiento 11-S” cambió a perpetuidad la forma de narrar en Estados Unidos (citado en Prince, 2009: 70). Los estudios centrados en el cine de la era Bush, sin embargo, contradicen la afirmación de Hall al evidenciar que, entre las diferentes estrategias a través de las cuales las ficciones de la gran pantalla dieron cuenta del contexto histórico de esta época, se alternan

patrones narrativos preexistentes, fórmulas renovadas y lecturas propedéuticas de materiales ficcionales previos. Esta “movilización” del poder exploratorio (heurístico) de las ficciones a la hora de conjugar su relación con la realidad histórica resulta en narrativas²⁶⁷ polivalentes. En ellas vienen a concurrir –por el proceso de “trascodificación”– los discursos sociopolíticos imperantes y en contienda (apartado 5.3) de acuerdo con una modalidad artística e industrial preferente, la del cine de género (apartado 5.4). Este apartado se detiene, por último, en delinear una propuesta taxonómica que registra la orientación temática esencial de las narrativas cinematográficas más características del momento.

5.5.1. La narrativa predictiva.

El primer modelo referido con frecuencia para sustanciar el vínculo entre las coordenadas históricas y las construcciones ficcionales en la gran pantalla de la era Bush alude a una narrativa concebida principalmente en sus efectos. En lo que podría considerarse una aplicación particular de la teoría de los mundos posibles, se incide en el poder de las narrativas para prefigurar escenarios futuros a manera de hipótesis creativas, fundadas en las prácticas artísticas y no en los principios de la experimentación científica. Explorando la dicotomía entre realismo y alegoría en el cine, Kellner apunta esta función predictiva de las narrativas fílmicas:

Films can display social realities of the time in documentary and realist fashion, directly representing the events and phenomena of an epoch. But films can also provide allegorical representations that interpret, comment on, and indirectly portray aspects of an era. Further, there is an aesthetic, philosophical, and anticipatory dimension to films, in which they provide artistic visions of the world that might transcend the social context of the moment and articulate future possibilities, positive and negative, and provide insights into the nature of human beings, social relations, institutions, and conflicts of a given era, or the human condition itself. (2010: 14)

Se trata, por lo tanto, de una concepción de las narrativas según la cual estas no se limitan a “proporcionar sentido” a la experiencia humana, sino que pueden llegar

²⁶⁷ Se emplea aquí a la acepción de *narrativa* como sinónimo de *texto narrativo* o *relato*, esto es, del texto cinematográfico en su materialidad específica y acotada (Aumont et. al: 1996: 106-07).

incluso a “actuar” sobre el mundo, anticipando desarrollos de la situación presente y creando marcos especulativos capaces de medir el impacto de acontecimientos venideros. A ello alude el concepto de *premediación* de Richard Grusin: “la forma en que los medios de comunicación y las industrias culturales elaboran un mapa de todos los caminos posibles que podemos imaginar que el futuro tomará” (citado en Fernández-Morales, 2013b: 19). La función premonitoria de las ficciones sólo es concebible en un ecosistema mediático, como el norteamericano, en el que las narrativas de la cultura popular juegan un papel determinante en la configuración de los regímenes de conocimiento, percepción, comportamiento e identidad (Martin, 2006: 107).

Así concebido en su dimensión anticipatoria o probabilística, el imaginario fílmico anterior a los atentados de septiembre de 2001 es invocado en numerosos análisis para desentrañar las claves del propio acontecimiento, tanto como de la posterior Guerra contra el Terror. Entre estas lecturas sobresalen –por haberse convertido en un lugar común, casi un “cliché cultural”– las derivada del concepto de *imaginación del desastre* acuñado por Susan Sontag (2008). Las innegables analogías entre las ficciones cinematográficas que representaron escenarios apocalípticos previos a la destrucción real de lo acontecido en Nueva York y el Pentágono, ponen en evidencia un valor “incómodo” de la obra artística en el entorno (pos)-moderno. Si estas narrativas predictivas han servido de correlato imaginario y premonitorio de una violencia posterior real e inasimilable²⁶⁸, es porque en ellas se desvela una suerte de conciencia en crisis incapaz de proyectar soluciones afirmativas para las paradojas más acuciantes de la modernidad.

Esta función predictiva de las ficciones audiovisuales se vehicula preferentemente en el cine de catástrofes, o en la combinación de este con los escenarios apocalípticos de la ciencia-ficción²⁶⁹, el género de acción²⁷⁰, el (tecno)-*thriller*²⁷¹ o el bélico²⁷² (Kellner,

²⁶⁸ Sobre la relación entre el “acontecimiento 11-S” y el cine de catástrofes, Baudrillard afirma: “El derrumbamiento simbólico se produjo, así pues, por una especie de complicidad imprevisible [cursivas añadidas]: como si el sistema entero, por su fragilidad interna, participara en el juego de su propia liquidación, y por lo tanto en el juego del terrorismo. Es tan lógico como inexorable que el aumento de poder del poder exacerbe la voluntad de destruirlo. Pero hay más: en algún lugar, él mismo es cómplice de su propia destrucción... Las innumerables películas de catástrofes son un testimonio de ese fantasma, conjurado a través de la imagen y los efectos especiales” (2004: 19-20).

²⁶⁹ De las diferentes versiones de *King Kong* (Pomerance, 2004) a títulos como *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1974), *Independence Day* (1996), *Armageddon* (1998) o *Deep Impact* (1998).

²⁷⁰ De *Mentiras arriesgadas* (*True Lies*, 1994) y *Jungla de cristal* (*Die Hard*, 1998), a *Estado de sitio* (*The Siege*, 1998) o *Daño colateral*.

2010: 18-28; Prince, 2009: 78-79). El contenido de estas alegorías fílmicas –algunas producidas décadas antes, y otras apenas unos meses con anterioridad a los atentados y al inicio de la era Bush– habría profetizado los actos de terrorismo y el subsiguiente clima de pavor, conmoción, violencia e inestabilidad identitaria experimentado por los Estados Unidos.

Una variante de esta narrativa predictiva la constituyen las *ficciones estratégicas*, por medio de las cuales Hollywood reproduce el metarrelato de la seguridad nacional norteamericana (Alford, 2010; Davis 2006, 2008; Martin, 2006; Valantin; 2008). Este cine de seguridad nacional puede describirse, de manera simple y taxativa, en la siguiente afirmación de Martin: “the strategic planning conducted today by our national security analysts is always yesterday’s fiction” (2006: 104). Este hecho habilita el potencial de los productos de la cultura popular para transcodificar los contradiscursos críticos con la estrategia de supremacía global del gobierno norteamericano. Así lo considera Martin en relación con las ficciones estratégicas de la era Bush:

Whereas news presentations are restrained from showing in graphic detail the horrific effects of war, violence and death, the representations of these things are stock-in-trade of a good deal of popular culture. While the news media dutifully reports on the Bush administration’s reliance on fundamentalist Manichean justifications for its actions in the world, it is in the narratives of popular culture that we find such fantasies acted out and graphically depicted. (2006: 112-13)

5.5.2. La narrativa violenta.

El acto terrorista de septiembre de 2001 marca el inicio de una experiencia prolongada de la violencia durante la era Bush. Los debates éticos y políticos que sobrevuelan en torno a la retórica belicista de la Guerra contra el Terror –el uso de la justicia retributiva, la justificación moral de la tortura y el derecho de EE.UU. a la intervención unilateral, entre los más sobresalientes– aluden, de manera abierta o velada, a la omnipresencia de un sentimiento de venganza engendrado por la cultura estadounidense en este período. Las tramas de venganza y retribución agresiva se

²⁷¹ *Operación Swordfish* (*Swordfish*, 2001).

²⁷² *3 reyes* (*Three Kings*, 1999)²⁷², *Reglas de compromiso* (*Rules of engagement*, 2000) y *Tras la línea enemiga* (*Behind Enemy Lines*, 2001).

convierten, por ello, en la encarnación primordial de la narrativa violenta del cine de la era Bush. Matthew E. Goldberg llega a hablar de un “cine de la venganza” (*cinema of revenge*) (citado en Pollard, 2011: 162), y el propio Pollard sostiene que la venganza constituye uno de los parámetros generales del “movimiento cinematográfico post-11-S” (2011: 178-79). Prince apunta cómo el sesgo revanchista y violento de estas tramas de venganza es legitimado por el énfasis en la victimización de los protagonistas: el “vigilantismo” de los héroes prototípicos de estas narrativas se precipita como consecuencia de la muerte injusta o violenta de un familiar o persona amada (2009: 286-87)²⁷³.

Para Kellner (2010: 6), la mostración más gráfica de la violencia en la gran pantalla se encuadra en el segundo mandato de Bush-Cheney, momento en que se produce una toma de conciencia entre la población norteamericana acerca de la espiral agresiva ininterrumpida en Irak. Así se estrenan durante el período 2006-2007 una serie de filmes que interrogan el lugar de la violencia en el seno de la cultura norteamericana²⁷⁴. Si algunos de estos filmes llevan a cabo una reflexión profunda sobre las raíces culturales de la violencia en EE.UU. hasta descubrir sus perfiles más problemáticos, otra serie de estrenos en torno a las mismas fechas muestran usos contrastados del mismo motivo temático²⁷⁵ (Kellner, 2010: 6, 31-32).

En opinión de Pollard, la atracción de las audiencias por esta forma de violencia extrema refleja la conciencia sobre el barbarismo imperante en el mundo contemporáneo, ejemplificado por el incómodo debate sobre la tortura surgido en EE.UU tras los acontecimientos de Abu Graib: “Viewers grow increasingly drawn to movies featuring horror and violence because they reflect aspects of contemporary society imposible to ignore. Audience’s attraction to horror, violence, and revenge

²⁷³ Tal es el caso en filmes de la década como *Daño colateral*, *Kill Bill* (2003, 2004), *La extraña que hay en ti* (*The Brave One*, 2007), *Sentencia de muerte* (*Death Sentence*, 2007) y *El caballero oscuro*.

²⁷⁴ *American Gangster* (2007), *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, 2007), *Antes que el diablo sepa que has muerto* (*Before the Devil Knows You’re Dead*, 2007), *Zodiac* (2007), *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007), *El caballero oscuro y/o Pozos de ambición* (*There Will Be Blood*, 2007).

²⁷⁵ *Saw I– V*, *Halloween: El origen*, *Hostel I– II*, *The Girl Next Door* (2007), *El tirador* (*Shooter*, 2007), *Dueños de la calle* (*Street Kings*, 2008), *En el punto de mira* (*Shoot ‘em Up!*, 2007), *You Kill Me* (2007), *La noche es nuestra* (*We Own the Night*, 2007), *Protegidos por su enemigo* (*Lakeview Terrace*, 2008) y *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeny Todd, the Demon Barber of Fleet Street*, 2007). En este corpus la violencia bascula entre interpretaciones literales sobre su utilidad como mecanismo de resolución de conflictos (*El tirador*), la parodia (*En el punto de mira*) o el nihilismo exhibicionista de la variante sub-genérica *torture porn*.

reflects the increasingly widespread presence of those elements in society” (2011: 156). El rasgo más problemático de este debate deriva de la aparente aceptación de la tortura por parte de un segmento significativo de la población estadounidense, algo que estaría en la base del éxito de las narrativas violentas del *torture porn* (Edelstein, s. f.). De tal forma, para Kellner, la notable popularidad de la saga más característica de este subgénero terrorífico, *Saw*, constituye: “an index of a pathological society riven with unmastered aggression and violence” (2010: 10). El espectáculo audiovisual derivado de la profanación y violencia contra el cuerpo (átomo irreductible y expresión última de lo social) en estos filmes proporciona, sin embargo, un giro nihilista al mesianismo del discurso oficial de la era del terror. La vejación del cuerpo en el ámbito ficcional –más acuciante en tiempos de inestabilidad política y de profunda crisis cultural e identitaria–, supone, por tanto, un indicador acerca de la percepción colectiva sobre la amenaza real de disolución social.

Otra declinación de la narrativa violenta de la era Bush toma forma en la *impact aesthetic* (King, 2006) del cine de acción y bélico. Tal es la base de la propuesta formal-visual de filmes como *Black Hawk derribado* o la trilogía *Bourne*, en los que la construcción fílmica, a un tiempo verista y espectacular, ofrece al espectador una experiencia de inmersión en los escenarios de la violencia. Atenta igualmente a las técnicas cinematográficas de focalización de la violencia, Jung explora tres filmes de acción producidos tras el “acontecimiento 11-S” –*Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006), *V de Vendetta* y *Munich*– para desentrañar la manera en que determinados tratamientos temáticos y soluciones estéticas en el campo de la representación fílmica coadyuvan a situar los debates y polémicas derivados de la “era del terror”:

By pointing out similarities between forms of violence, the existence of state perpetrated terrorism and exceptional or extenuating circumstances, the films aim to open the viewer’s mental arena for a struggle with the concept of terrorism. The viewer is led to reflect on what encompasses terrorist or political violence, how the term relates to cultural constructs such as the avenging vigilante hero of the freedom fighters, and whether there are exceptional circumstances that justify political, including terrorist, violence. (2010: 113)

Tanto Jung como Buckle (2011) identifican en los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 la formación de una metanarrativa que se propaga a través de

diferentes marcos genéricos en el cine de la era Bush. Parte de las coordenadas estructurales de estas narrativas derivadas de lo que Jung define como el “*ur-acontecimiento 11-S*” guardan una clara correlación con los debates geoestratégicos del poder imperial norteamericano. De tal manera, Buckle aduce la singularidad de las que denomina *global network narratives* para escenificar el impacto de los acontecimientos en un mundo contemporáneo caracterizado por la extrema conectividad y simultaneidad de la experiencia que proporcionan los entornos mediáticos de la posmodernidad. Ejemplos de esta modalidad de narrativa violenta se encontrarían en filmes como *Babel* (2006) o *Syriana* (2005). Las “narraciones en red” –multiprotagonistas y centradas en explorar las consecuencias globales de eventos cuya localización específica es pulverizada por la transmisión y repercusiones instantáneas en otros lugares del globo– suponen, por tanto, la ocasión de alegorizar acerca de una violencia vivida a escala global, una forma de barbarismo reproducido a través de cadenas de agresión.

5.5.3. La narrativa traumática.

El concepto de trauma, como ya se adujo²⁷⁶, plantea notables desafíos al ámbito de las representaciones artísticas. Si las que en esta investigación se han denominado teorías deconstructivas del trauma lo consideran en términos de aporía o “disociación cognitiva” –y, por tanto, un “punto ciego” de la producción de sentido–, las teorías fenomenológicas y las de las terapias cognitivas contemplan la posibilidad de fomentar la experiencia vicaria de la sanación a través de la narrativa. Este último posicionamiento podría remontarse hasta la noción de catarsis de la poética aristotélica, pero cobra especial relevancia en el contexto de la modernidad. La cuestión de las narrativas traumáticas o terapéuticas alcanza una significación imperiosa a resultas de los sucesos de septiembre de 2001.

Para Laura Frost (2011), el cine de terror posterior al 11 de septiembre de 2001 supone un terreno singularmente fértil para explorar las implicaciones en el campo de la representación artística de la noción de trauma derivada de los atentados de Nueva York y el Pentágono. En la línea de la teoría de Carroll sobre el *art-horror* (1987, 1990), Frost refiere el “desafío cognitivo” planteado por las obras del género de terror. Los conflictos centrales en estas obras giran, en la mayoría de los casos, en torno a la

²⁷⁶ Véase epígrafe 2.6.2.

cuestión de la percepción, a la capacidad de ver o de sucumbir a la confusión epistémica de una “mirada diferida o bloqueada”. Según la autora, la representación mediática del 11-S –parte “espectáculo reiterativo” y parte “confusión”– crea suspense y no ofrece una certeza epistémica (2011: 14). Ello lleva a la interiorización del evento y a su transformación en objeto paranoico y amenazante. Por efecto de esta misma confusión radical, la representación fílmica empieza a asemejarse a la naturaleza de los atentados –o, al menos, a su construcción mediática– por su incapacidad para hacer inteligible el acontecimiento más allá de la reproducción obsesiva de un horror esencial. De ahí los tropos visuales reiterados (de las pantallas en negro a las elipsis) con las que los filmes marcan la “irrepresentabilidad” del acontecimiento que inaugura el nuevo siglo norteamericano. Las narrativas del cine de terror apuntan, en consecuencia, al corazón mismo de la aporía traumática, desvelando el carácter precario de la construcción mediática de los atentados.

Wetmore traslada el foco de interés acerca de las narrativas traumáticas del cine de terror a la cuestión de la recepción por parte de las audiencias (2012: 16-17). En sintonía con las tesis de la cultura del trauma de Kaplan (2005), Wetmore defiende que el género de terror posibilita el acceso afectivo a la experiencia de la sanación por la ficción (el trauma vicario). En las narrativas del cine de terror, los perceptores son testigos de la representación de eventos cruentos, de un horror más o menos explícito, sin llegar a ser traumatizados por los mismos. Esta dinámica espectral favorece, por tanto, la reincorporación del acontecimiento traumático “real” a estructuras de sentido preexistentes, dando inicio a la superación del trauma. Prince se muestra más cauto a la hora de evaluar la relevancia y veracidad de la “función vicaria” del cine en relación con la noción de trauma colectivo (2009: 10-14), especialmente en el marco emocional de la Norteamérica posterior a los atentados. Aunque reconoce el papel del propio cine como “indicador de memoria social”, el autor argumenta que el recurso a las fórmulas y los patrones genéricos desafía la capacidad de la representación fílmica para presentar una proposición firme sobre los acontecimientos del mundo, tanto como una terapia certera contra el impacto negativo de los mismos:

One can write about the films of 9/11 without invoking notions that their public reception by audiences involves a condition of collective or social trauma. Films are not inducing this state in viewers, either directly or vicariously, unless individuals are predisposed to react thusly based on personal experiences...

What films do provide ... is a form of social knowledge about trauma or about events such as 9/11. They may even provide a kind of social memory about these events; by framing the events according to various narrative and emotional templates, films offer a means of explaining and understanding them and a form of closure on them. (2009: 13)

El posicionamiento de Prince se muestra, no obstante, ambivalente, cuando no marcadamente ambiguo. Partiendo de los estudios sobre el valor terapéutico de las narrativas en la psicología clínica, Prince especula sobre la posibilidad de que una experiencia sanadora similar pueda ser propiciada por la ficción en la gran pantalla:

Cinematic narratives might offer similar value in helping individuals to work through trauma –but much depends on the nature of the film and its congruence for an individual's own psychological history. It would be difficult to make a firm generalization. The key point, though, is that narrative is an extremely important experience for both cultures and individuals. Narrative helps to orient cultures and individuals within the world, to establish meaning and to explain events, and to mediate and modulate experiences in the aftermath of events that bring overwhelming human violence close at hand. (2009: 121)

Por su parte, Westwell cuestiona la construcción ideológica alrededor del “síndrome 11 de septiembre” y su expresión en el discurso mediático y en un ciclo de filmes posteriores a los atentados (2014: 110-24)²⁷⁷. Según argumenta el autor, tanto desde el frente neoconservador en el poder, como desde la oposición liberal, se promovió una forma de “patriotismo terapéutico” destinado a subsumir la conmoción del acontecimiento de acuerdo a unas coordenadas de sentido de acusada incidencia en el campo de las políticas de identidad (como el énfasis en la función protectora masculina frente a la codificación de la inseguridad en términos femeninos, por citar un solo ejemplo). Confinando la representación del trauma al ámbito doméstico, este ciclo de filmes no sólo garantiza una visión homogénea de los valores familiares y patrióticos, sino que excluye, al mismo tiempo, cualquier contextualización en términos sociopolíticos globales de los conflictos que están en la base de los atentados.

²⁷⁷ *El coraje de todos* (*The Guys*, 2003), *Fear X* (2003), *Solsticio de invierno* (*Winter Solstice*, 2004), *Privado* (*Bereft*, 2004), *Héroes imaginarios* (*Imaginary Heroes*, 2004), *Más allá del odio* (*The Upside of Anger*, 2005) y *En algún lugar de la memoria* (*Reign over Me*, 2007).

El ofuscamiento del complejo entramado de intereses, identidades y políticas globales que subyace a los atentados, tanto como la apelación al heroísmo y a los valores tradicionales de la sociedad norteamericana, sólo puede redundar en una sensación de trauma diferido e insuperable: “9/11 cannot be explained; it can only be carried as a burden of pain and worked through via therapeutic frameworks” (Westwell, 2014: 123). La afirmación de Westwell no está libre de sucumbir a la tautología de la visión del trauma que da origen al “patriotismo terapéutico” en EE.UU. durante la era Bush, pero sirve para reforzar los posicionamientos críticos que demandan de la creación de una narrativa pos-traumática alternativa al discurso oficial (Birkenstein, Froula & Randell, 2010).

5.5.4. La narrativa mítica.

En su análisis del cine norteamericano de la era Reagan, Britton (1986) y Wood (2003) mencionan la función catártica del cine del reaganismo para reparar las quiebras que la convulsión de los años 60 y 70 dejaron en el tejido social y cultural de los Estados Unidos. El que estos autores denominan *cinema of reassurance* o *cinema of confidence building* supone la variante en formato de entretenimiento audiovisual de una ideología neoconservadora vehiculada por los discursos de regeneración de Reagan. La invocación de la mitología fundacional norteamericana en tiempos de crisis identitaria percibida establece, como ya se ha argumentado, inequívocos paralelismos entre el reaganismo y la era Bush. De este empeño compartido por ambos períodos surgen las que aquí se designan como narrativas míticas del cine comercial hollywoodense: textos ficcionales que extraen de la evocación de acciones, agentes heroicos y motivos pretéritos la fuente de una legitimidad pretendidamente irrevocable. La pronunciada orientación mítica de la cultura norteamericana –algo que se ha situado como elemento central de esta investigación– se refleja, por tanto, en los productos del cine comercial.

Siguiendo esta línea de análisis, Landy identifica en las producciones (principalmente televisivas) sobre Pearl Harbor estrenadas durante la era Bush la (re)-construcción de una *Monumental History*: una visión retrospectiva y mistificadora de la historia de EE.UU. (2004: 79-100). Esta narrativa tendenciosa y glorificadora del pasado reproduce en formato ficcional uno de los discursos puestos en circulación por el aparato mediático estadounidense: el ataque japonés a Pearl Harbor y los atentados de

septiembre de 2001 son sintetizados en una misma secuencia de sentido de innegables resonancias míticas. Esta manera tradicional de narrar la historia norteamericana —una mezcla de romance, melodrama decimonónico y relato bélico— construye una imagen monumental de la nación, “a narrative of adversity and triumph exemplary for how much it reveals as well as for how much it elides” (Landy, 2004: 87)²⁷⁸. Los relatos de la *America under attack* del episodio histórico recordado y el del presente son equiparados, exigen de idénticos rasgos compositivos: la inocencia incuestionada de la nación norteamericana —exacerbada aún más por un sorpresivo y brutal ataque—, la inconmensurabilidad del trauma, la llamada al patriotismo, el deseo de venganza y la experiencia del renacimiento o regeneración del ideal colectivo. Landy alude a la naturaleza del cierre narrativo (momento de “evaluación ideológica” definitiva) de las producciones sobre Pearl Harbor para reiterar cómo los mismos anclan su significación más profunda en la senda de los grandes metarrelatos de la nación estadounidense:

At the end, the unity of the family is conjoined to revitalized images of manifest destiny and American uniqueness, themes that have resonated loudly since the Reagan years but have their source in a history and literature that far precedes the present. (2004: 91)

La naturaleza imperiosa del acontecimiento histórico es, en consecuencia, domesticada por el recurso al valor imperecedero del mito. Faludi (2009) registra este mismo proceso en su crítica a la cultura norteamericana posterior a los atentados de septiembre de 2001. El clima ideológico de la era Bush viene caracterizado por el retorno del mito de la Frontera, constructo simbólico a través del cual se reconstruye un orden primordial que, en opinión de esta autora, demarca una estricta política de identidades en el ámbito familiar y público. La misma, como consecuencia indeludible, acaba refutando en su totalidad los logros de la causa feminista. Esta narrativa mitologizada de la Norteamérica de Bush propicia el retorno de los héroes masculinos, de la justificación de la violencia retributiva (Hill, 2009; Toh, 2010) y de la

²⁷⁸ Así describe Landy el contenido de esta narrativa mítica de Pearl Harbor: “The main lines of this narrative involve a dramatization of the violation of innocence, a portrait of U.S. victimhood and of Japanese perfidy. The texts are constructed in elegiac fashion as a lament for the victims. While the survivors’ accounts are replete with their detailed descriptions of horror accompanied by repeated images and reconstructions of the catastrophe, they are balanced by descriptions of extraordinary acts of heroism. The narrative of Pearl Harbor also focuses on the changes and the trauma wrought by the catastrophe on ‘the people’ both at Pearl Harbor and at home, accentuating the patriotism that emerges from the event” (2004: 87).

feminización de la experiencia de la vulnerabilidad. La narrativa tendenciosa presente en estos filmes –y apoyada igualmente en la cobertura mediática de los acontecimientos de la “era del terror”– ejemplifica “the way America used its popular culture to re-narrate its vulnerability into power” (Schopp & Hill, 2009b: 15).

La lectura de Schopp & Hill sobre la obra de Faludi incide en las operaciones ideológicas que operan en el seno de la cultura popular en cuanto espacio de negociación de la identidad colectiva. El recurso al atractivo de las narrativas míticas se convierte, así, en una de las estrategias de revitalización nacional posteriores a los atentados de Nueva York y el Pentágono: “the idea that we respond to any perceived vulnerability with renewed narratives that affirm our power is crucial for understanding our cultural responses to September 11” (2009b:15). Como afirma Landy, bajo el carácter formulaico y convencional de estas narrativas reside el proceder del imaginario social norteamericano: “It is insufficient to describe its conventions as clichéd, because they address a way of organizing and aestheticizing knowledge and politics that requires tracing in terms of antecedents and conceptions of history” (2004: 96).

5.6. La trama prototípica del cine estadounidense de la era Bush.

La cita de Landy que cierra el apartado previo alude indirectamente a la función de los esquemas del relato para integrar la memoria de la vivencia en estructuras estables (pero modificables) de sentido. Por medio de estos esquemas, se accede, más que a un mero dato procesado y asimilado en el interior de un sistema estático, a una unidad de conocimiento inserta y valorizada en la urdimbre histórica. Las narrativas cinematográficas se convierten, por lo tanto, en depositarias de un saber “denso” y acumulado que, de forma simultánea, informa de un principio de acción. A ello se refiere Martin al afirmar que: “narratives and representations of popular culture – especially in the United States– are a crucial element in the construction of modern regimes of knowledge and perception, behavior and identity” (2006: 107). El imaginario cinematográfico es entendido, de nuevo, como elemento genético y transmisor del imaginario social contemporáneo, de su arsenal de significaciones esquematizadas a partir de la crónica cultural e histórica de ámbitos, como el norteamericano, aún fuertemente mitologizados o “encantados”. De este hecho se deriva que la casuística del acontecimiento (“lo que sucede” o “lo inesperado”) sea reincorporada a un marco interpretativo de sentidos duraderos, el epicentro desde el que se ponen en circulación

narraciones que “piensan” el presente sin dejar de asirse a un pasado *significado*. Así lo contemplan Nardin & Sherman cuando aluden a la relación entre el momento privilegiado de la era Bush (el 11 de septiembre de 2001) y el imaginario audiovisual que le dio acomodo en el régimen de verdad específico de la nación estadounidense:

What we see in the movies and on television provides a context and prior set of meanings within and with which we interpret events like the 9/11 attacks. It is not simply that we find images of destruction familiar; they come to us as part of a system of fixed meanings. When we see buildings destroyed, we think of movies in which foreigners are responsible, and we know that retribution will follow. In this way our cultural image bank provides a template for subsequent patterns of memory; as a society we are far more likely to remember a moment of violence that comes, as it were, precatagorized than we are to attend to the ongoing brutality of, for example, domestic violence or sexual exploitation. (2006: 3)

La pre-categorización referida por estos autores remite a la existencia de narrativas maestras o tramas prototípicas a través de las cuales los mundos posibles de la ficción proporcionan una “continuidad del sentido” (similar a aquello que Raymond Williams denominara “tradición selectiva” de la cultura). Esa trama prototípica o esquema del relato vendría a confirmar que: “the production of cultural meanings builds upon preexisting narratives” (Martin, 2006: 107); y que, por tanto, resulta inexcusable acudir al “fondo” de los esquemas para acceder a su significado genuino. En la comparativa entre ambos términos, el prototipo supone una variedad marcada del esquema: como “tendencia central” o núcleo categorial que discrimina entre los elementos matriciales y periféricos que se hallan en un grupo de fenómenos (Gallagher, 2004: 166). El prototipo identifica, por tanto, una imagen-modelo de rasgos característicos: por ejemplo, al señalar con mayor probabilidad a un león como muestra prototípica de animal mamífero que a una ballena. El prototipo sitúa esta imagen-modelo en relación con el resto de constituyentes de un sistema de representación simbólica; sistema que, a su vez, se corresponde con un contexto o comunidad interpretativa determinada. Ello expone al prototipo a una especificidad o ambigüedad graduales. Esta condición relativa del prototipo es la que lo ingresa, de manera necesaria, en el círculo hermenéutico (Gallagher, 2004: 166), la que precipita el proceso de comprensión-interpretación.

La trama prototípica designa, entonces, una disposición *situada* del conocimiento, el modelo a partir del cual el pensamiento narrativo refuerza pretéritas constelaciones de sentido, o explora nuevos territorios referenciales. Poniendo el énfasis en el carácter homogéneo de las narrativas hollywoodenses, Ray certifica esta misma idea: “The masterplot is a fiction, but that fact alone should not disallow it. What counts is not its status as ‘truth’ but its value as a heuristic opening up lines of inquiry” (1985: 10). El argumento de Ray engarza de forma natural con la concepción bruneriana de la narración como “instrumento o herramienta mental” dirigida a la (re-)creación de un mundo. La heurística del texto permite comprobar la estabilidad o perturbación de las significaciones instituidas, el refuerzo de una cosmovisión, metarrelato, mito o programa ideológico frente a la génesis de un nuevo imaginario en –y más allá de– la ficción. La trama prototípica se ofrece, en suma, en cuanto mecanismo con el que calibrar la tentativa de un cambio de significaciones imaginarias sociales.

En relación con el cine de Hollywood, diferentes autores han aludido, ya sea de forma oblicua, a unos criterios diferenciales, rasgos consustanciales de permanencia o trazas idiosincrásicas, mediante las cuales un dispositivo ficcional y recreativo adherido a un (particular) marco infraestructural construye una visión de la realidad social circundante. Así, se han mencionado la *continuidad* de los paradigmas temáticos y formales clásicos de Hollywood²⁷⁹ (Ray, 1985), su *función afirmativa* de los valores y creencias predominantes de la cultura estadounidense (Sklar, 1975), su *conservadurismo esencial* (Metz, 2006), y/o la constitución de un “universo paralelo” de *ficciones del consenso* (Maltby, 1996) a través de las cuales se neutraliza la polarización ideológica. En opinión de Lipovetsky & Serroy, la pregnancia y durabilidad del relato clásico hollywoodense –su resistencia ante el “vaivén de las tramas y las formas” disparado por obra de la modernidad cinematográfica– sigue suponiendo la razón última para la supremacía del cine norteamericano en el mercado global (2009: 316-17). Esta supremacía debe entenderse, por tanto, como permanencia

²⁷⁹ Estos paradigmas pueden ser asimilados a la formulación de la narrativa canónica efectuada por Bordwell: a) En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento. b) En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia. c) El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento (1996: 163-64).

del potencial simbólico de las historias a través de ficciones dimanadas de la gran forja mitogénica estadounidense²⁸⁰.

Si bien la narrativa canónica o “fuerte” no puede manifestarse ya en la plenitud incuestionada del período clásico (que Bordwell sitúa entre 1917 y 1960), sobrevive aún, convertida en la plasmación evidente del intento por preservar un régimen de verdad (un sentido teleológico de la tradición y una visión del mundo) asediada por una extrema tensión:

- *en el nivel del discurso cinematográfico*, por el estrangulamiento del relato ante la emergencia de la *imagen-espectáculo*: una de las manifestaciones de la *imagen-exceso*, según Lipovetsky & Serroy (2009), cuya facultad hiper-ostensiva, en suma disgregadora, amenaza con derrocar la primacía del orden secuencial de acontecimientos, la linealidad primigenia del relato sustanciador;
- *en el nivel de la representación de lo social*, por “traer a escena”, ya sea a través de los intersticios de una lectura implícita, el declive de una narrativa hegemónica, la construida por la industria cinematográfica hollywoodense desde la consolidación del Modo de Representación Institucional (Burch, 1998). Ese “relato de relatos”, expresión en el campo de la cultura de una dominación más amplia que recorre la historia del mundo desde hace casi un siglo, no es otro que la gran narrativa capitalista norteamericana²⁸¹.

A pesar de la reinención industrial, estético-formal e ideológica llevada a cabo por el Nuevo Hollywood desde los años 70 del pasado siglo, la denominada “Meca del

²⁸⁰ Como bien advierten Gubern (2003: 115-116) y Casetti & Di Chio (2007: 154), en la constitución del cine desde sus orígenes, el mismo optó por presentarse más como un *dispositivo fabulador* que como un aparato óptico. Ello derivó en que un invento tecnológico cuyos usos potenciales lo orientaban hacia la aplicación prioritaria en el ámbito científico acabara consagrándose como agencia proyectiva, transmisor renovado, del saber mítico (*mythos*). Este componente fabulador se insertó en el corazón mismo del aparato cinematográfico para domesticar la expresividad y la función mimética de las artes plásticas y combinarla con (cuando no someterla a) la lógica espacio-temporal de las artes diegéticas.

²⁸¹ “Desde un plano material, resalta la posibilidad de advertir como propia del cine clásico, una forma de producción de films. El sistema de estudios de Hollywood puso a punto un modo productivo muy sofisticado que, en la escala de una gran industria, acompañó las décadas de hegemonía mundial de esta manera de hacer cine. Un dinámico complejo tecnológico e industrial, prácticas sólidamente reguladas de producción, circulación y consumo, y cierta adecuación entre condiciones materiales, funciones sociales y estilos técnicos y artísticos, determinaron que, en el ciclo de vigencia del cine clásico como forma predominante ... tuvieran importancia decisiva ciertos sistemas de integración en cuanto a la producción, circulación y consumo de films, en su intento por ocupar un mercado que, sin perder su carácter nacional, desde el inicio se pensaba en términos de su expansión y asentamiento planetarios” (Russo, 2008: 20).

cine” sigue elaborando aquello que Jacques Rancière (2010) calificó como *ficción dominante*: una especie de interpretación consensuada sobre lo real, producto de la hegemonía simbólica. No se trata esta de una “ficción cualquiera”; las lecciones extraídas del cine clásico hollywoodense manifiestan de forma nítida un hecho: la nación estadounidense se arroga el “derecho a elaborar el Relato” (Comolli, 2010: 86)²⁸². A la luz de esta evidencia, el siglo XX ha de ser recordado –en paralelo a otras interpretaciones– como aquel en el que la cultura estadounidense historió o contribuyó a realizar, también desde el espacio imaginario de la ficción, el devenir del mundo. Una ficción contada desde el prisma de una singularidad histórica y como parte de las estrategias del interés por la difusión de un proyecto civilizatorio. Pues, en palabras del propio Comolli, “el cine norteamericano es imperialista, ante todo, como imperialismo del Relato” (2010: 86).

El ideal de esta gran narrativa persiste, aunque metabolizado y debilitado; lo hace incluso cuando su supremacía ha sido sobradamente cuestionada por la imagen-multiplejidad (Lipovetsky & Serroy, 2009: 94-123): la visualización, desde heterogéneos centros y agencias de la cultura global, de una realidad multiidentitaria, del *multiculturalismo pluricéntrico* del mundo de hoy (Shohat & Stam, 2002). Así recoge esta idea Carlos Losilla en relación con el cine norteamericano de última hornada: “América ya no es un mito nacional cerrado sobre sí mismo, sino un imaginario global interconectado con otros pensamientos y culturas” (2015: 10). Sin embargo, la dinámica de ese encuentro entre la narrativa cinematográfica estadounidense –en “estado de alerta” perpetuo desde el surgimiento del Nuevo Hollywood– y algunos de los modelos desarrollados por sus coetáneos en otros rincones del mundo, se enfrenta en el caso de la ficción comercial de gran presupuesto (el *blockbuster*) con un espacio de resistencia problemática. En este espacio, la frontera entre identidades es tanto literal como simbólica.

Geoff King (2000) se refiere a este hecho cuando sostiene que detrás de los juegos de artificio y del “exceso cinematográfico” del cine-espectáculo contemporáneo se articula de forma reiterada una misma mitología: la de la Frontera, como relato

²⁸² Un relato que, como forma de pensar lo social, elabora o imagina un mundo sobre unos específicos focos del sentido. Ello puede extraerse de principios narratológicos como los expuestos por Casetti & Di Chio: “la narración, tome la forma que tome, debe ser contemplada esencialmente como el lugar de un orden (respetado, desatendido, pervertido, etc.)” (2007: 184).

aglutinador y fundamental acerca del conflicto entre civilización y mundo natural en la cultura norteamericana. Incluso teniendo en cuenta los condicionantes y desafíos industriales del “sistema Hollywood”, la ficción cinematográfica estadounidense de la actualidad sigue recuperando los motivos y figuras estructurales de una historia pretendidamente originaria. Ante tal evidencia, el efecto disgregador de las *spectacular narratives* (King, 2000) sólo abre nuevas y productivas vías de exploración y registro de una permanencia.

Como se ha señalado en el apartado previo, otros elementos apuntan en la misma dirección de esta vigencia precaria del relato clásico: fortalecimiento de los géneros en la era del cine digital, en especial aquellos que sobrevivieron al eclipse del “sistema de estudios” (Riambau, 2011: 193-94); retorno de los héroes arquetípicos (2011: 293-24); escenificación del conflicto eterno entre el bien y el mal, etc. A pesar de las notables transformaciones de los modelos industriales y comerciales en el inicio de la nueva centuria, el cine hollywoodense sigue entretejiendo la sustancia de sus ficciones a partir del sedimento imaginario de sus simbolismos acumulados:

Clearly, American movies drew on a store of motifs that had become coded, detachable units, capable of migrating from film to film. Their recurring appearances in widely dissimilar genres indicated the extent to which each Hollywood movie, far from being created from scratch, was mediated through an inherited mythology and structured around a received thematic paradigm. This fundamentally intertextual nature of American movies transformed Classic Hollywood’s entire product into a kind of large, single genre. (Ray, 1985: 224)

Esta variación formulaica y versátil apreciada por Ray en el momento de consolidación de los formatos del Nuevo Hollywood, resulta igualmente aplicable a las particularidades del nuevo escenario del entretenimiento global. Cabe preguntarse, entonces, acerca de cuáles son los esquemas concurrentes que perpetúan, aunque sea en un lento declinar, la trama prototípica en el período/corpus fílmico objeto de esta investigación. Esta trama no puede aspirar a explicar o sustanciar todos los géneros o filmes individuales²⁸³: su poder representativo no debe ser entendido como constricción

²⁸³ Ray (1985) sí llega a sugerir esta opción; su recorrido por la “historia ideológica” del cine norteamericano hasta la década de los 1980 se sostiene sobre la durabilidad y mutación continua de los paradigmas temático y estilístico clásicos. Para este autor, la quiebra contracultural de los años sesenta

a la creatividad artística o a la polivalencia intrínseca a los productos de la cultura popular. Debe concebirse, más bien, como un patrón o mapeado heurístico a partir del cual organizar diferentes proyectos o excursos interpretativos²⁸⁴. Este esquema de la historia resulta aún un esqueleto abstracto y, de forma simultánea, lo suficientemente articulado, posicionado y orientativo para demarcar las sucesivas elaboraciones que operan sobre el mismo.

Tal como quedó expuesto igualmente en la segunda parte de esta investigación, el rescate de una mitología nacional –comentada ahora en relación con sus manifestaciones concretas en la ficción cinematográfica– ataca frontalmente la tesis de Lyotard sobre el final de los metarrelatos. La concepción de una trama prototípica presupone la pervivencia de un imaginario instituido –se concrete este en forma de ideología política y/o mitología nacional– en el interior del cual esta ficción predominante cobra pleno sentido y se presta a servir intereses del “mundo real”. Así, la trama prototípica esbozada en estas líneas tiene en el clásico de D. W. Griffith *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*) una primera muestra paradigmática, a la manera de un posible *ur*-texto dotado de todas las características de los grandes relatos legitimadores (*nation building narratives*) (Jewett & Shelton-Lawrence, 1977; Ray, 1985; Shelton-Lawrence & Jewett, 2002). Antes de que la trama prototípica cristalizara en 1915 en el filme de Griffith, el director estadounidense ya había producido toda una serie de películas de corta duración basadas en las tramas de rescates heroicos (Metz, 2006: 374-375). A través de las mismas, el ingente aparato mítico de la cultura norteamericana iba hallando acomodo en el terreno de la ficción cinematográfica. Sin embargo, es en *El nacimiento de una nación* donde Griffith, haciendo un uso extraordinario de los recursos narrativos y expresivos del nuevo medio cinematográfico, recurre a la experiencia del asedio y la liberación por la acción violenta para erigir un (problemático) monumento a la épica nacional.

apenas sirvió para inaugurar un nuevo ciclo ideológicamente diferenciado, pero sustentado sobre la “estructura profunda” de los mismos mitos clásicos de la “excepcionalidad” y del “derecho a no decidir”; esto es, a no subrogar el afán individualista a la demanda colectiva de los regímenes democráticos. Jewett & Shelton-Lawrence (1977) comparten esta noción acerca de la continuidad, y no quiebra, de los modelos (mono)míticos durante la era de la contracultura.

²⁸⁴ Slotkin alude a este principio cuando comenta la estructura del mito o “sistema ideológico”: “While the play of continuity and revision in the grand structure of a myth/ideological system cannot be described in its totality, indications of the balance of change and continuity in the system can nevertheless be followed by examining developments within particular forms or genres of expression” (1998: 7).

Sobre el fondo de estas fuentes cinematográficas primarias, la trama prototípica del cine estadounidense de la era Bush manifiesta un giro que es, a la vez, una rememoración, tal y como lo han advertido algunos autores (Butler, 2006; Faludi, 2009; Pease, 2003). Este movimiento se concreta en lo que Pease denomina la “lógica fetichista” de la *ficción rectora* (*master fiction*), re-configurada a resultas de los atentados de septiembre de 2001 en Nueva York y el Pentágono. Con este término se alude a un intento por afianzar dos principios: la recuperación de la mitología autóctona y la fe en la inocencia prístina del pueblo norteamericano. Ambos implican un consecuente descargo de la responsabilidad histórica estadounidense y la inmersión en un estado de excepcionalidad en el que el mito deviene un “imperativo normativo” (Pease, 2003: 208). La metáfora rectora muta de la figura del “Jardín estadounidense” (*the Virgin Land*: el espacio “extático” e inviolado en que se concentra la ejemplaridad y liderazgo morales del gigante americano) a la *Zona Cero*: la marca o herida abierta en que se patentan la profanación de dicho ámbito trascendente. Para Pease, el recurso a la noción de *Homeland* (la patria o territorio nativo) como imagen prevalente de las políticas neoconservadoras posteriores a los atentados sirve para señalar dos hechos: 1) el propósito de instrumentalizar el mito para garantizar una hegemonía política tanto internacional como, especialmente, doméstica; 2) el retorno de una violencia que ese mismo mito habría intentado soterrar durante centurias.

En este contexto, la trama prototípica patentan su cariz genético-evolutivo: una historia elaborada a partir de adiciones y mutaciones, más que de exclusiones. Como se han encargado de subrayar numerosos autores²⁸⁵ cualquier intento por delimitar una mitología de la ficción de masas en la cultura estadounidense ha de partir de la función seminal del género *western*. En el mismo cristalizan unas coordenadas simbólicas que, adaptando una tradición occidental previa, incorporan la impronta de las primeras manifestaciones literarias y artísticas elaboradas en Norteamérica desde el siglo XVII. Atendiendo en exclusiva al ámbito cinematográfico, el *western* marca el inicio de una épica patria que, más tarde, se ha ramificado o travestido en múltiples formatos de narrativa maestra. Así, Ray retoma la afirmación, ya recogida por el crítico literario Leslie Fiedler en su influyente *Love and Death in the American Novel* (1982: 354-55), para referirse a la proliferación de “*westerns* camuflados” (*disguised westerns*) a lo

²⁸⁵ Además de algunos de los citados en estas líneas, véanse también Astre & Hoarau (1997), Cawelti (1999), Fernández-Santos (2007), Huici (2004, 2007), Shohat & Stam (2012), Wright (1975).

largo de la historia del cine y la literatura norteamericanas (Ray, 1985: 70-88). A decir de Ray, la fórmula del western penetra en todos los “gestos” del cine de EE.UU. (1985: 71), incluido el género musical (1985: 77). Y ello es así porque el *western* manifiesta el ímpetu de una ideología nacional por remarcar su excepcionalismo innato.

Esta sucinta referencia al *western* sirve como plano sobre el que proyectar las concreciones (en el sentido bruneriano del término) del esquema de la historia del cine hollywoodense en la era Bush. El mismo se construye en la interacción –como en una imagen holográfica cuya profundidad equivale, también, a un sustrato histórico– dotada de cuatro elementos indispensables: un prototipo esquemático heroico, una amenaza polivalente, un escenario recurrente del asedio y una tendencia a la acción violenta. Cada uno de estos vectores de sentido se materializa con una determinada valencia en los esquemas del relato particular y, al mismo tiempo conforma su propio imaginario (entendido aquí en la segunda acepción con la que el término se define en esta investigación). La adición de estos elementos –conjugados con mayor o menor equidistancia frente a los valores prototípicos– coadyuva a “rellenar” e insuflar “vida” al mundo de la historia. Con ello, dicho mundo se despliega ante la conciencia humana para sumergirla imaginariamente en una variación o modelo del mundo más allá de la ficción.

La trama prototípica puede vincularse con el modelo del *monomito estadounidense* (Jewett & Shelton-Lawrence, 1977; Shelton-Lawrence & Jewett, 2002), formulación autóctona del constructo mítico teorizado por Campbell (2013). En concordancia con este modelo, en el *western* se plasma una selectividad o discriminación mítica (*mythic selectivity*)²⁸⁶ que conforma toda la historia cultural de Estados Unidos. En opinión de estos dos autores, la pregnancia del monomito ha de entenderse como prueba de que la cultura norteamericana no ha superado aún el estadio de “conciencia mítica”, recurriendo, todavía en el tiempo presente, a la idealización trascendente de un mito redentor. Frente a la función iniciática del mito campbelliano, el monomito estadounidense alude, por el contrario, a una función compensadora y re-equilibradora – el *mythic massage*, en la terminología de los propios autores– mediante la cual la redención individual y colectiva sólo resulta alcanzable por medios antidemocráticos

²⁸⁶ Con este término, Jewett & Shelton-Lawrence (1977: 201) se refieren a una percepción sobre el mundo real filtrada de manera acusada por un paradigma de pensamiento mítico.

(Jewett & Shelton-Lawrence, 1977: xx). En su caracterización más sincrética, el contenido secuencial-narrativo del monomito se resume de la siguiente forma:

A community in a harmonious paradise is threatened by evil: normal institutions fail to contend with this threat: a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive tasks: aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisaal condition: the superhero then recedes into obscurity. (1977: xx)

Sobre esta estructura base se proyecta el fondo teológico dogmático y el idealismo moral de las primeras manifestaciones de la literatura puritana en suelo norteamericano. El carácter doctrinario e introspectivo de esta literatura (Crasnow & Haffenden, 1995: 44; Frye, 1971: 226-37; Slotkin, 1973) se refleja en la proliferación, durante los inicios de la era colonial, de sermones y dramas de redención basados en la tradición judeo-cristiana (Jewett & Shelton-Lawrence, 1977: xx). En estas obras, el imaginario trascendente de la teocracia protestante norteamericana va tomando forma para definir unos criterios de identidad comunitarios. Así, la comunidad puritana queda caracterizada según la imagen central del peregrino en misión espiritual, del protagonista de un éxodo que demanda la creación de la Nueva Israel, portadora de la marca y el desarraigo legendarios del pueblo elegido. Es este el origen del mito del excepcionalismo estadounidense, subsumido ejemplarmente en la imagen de la *Ciudad sobre la Colina* (*City upon a Hill*) (Atwood, 1972: 32; Marco, 2007: 96²⁸⁷; Winthrop, 2009): paraíso terrenal, Nueva Sión, altiva y vigilante de la virtud, pero temerosa de Cristo.

El Edén del monomito transmuta un espacio geográfico en el seno fundacional de un proyecto civilizatorio dirigido a “iluminar” con su ejemplo la posibilidad de una redención para la humanidad en su conjunto. Similar codificación simbólica es a la que aluden otros autores introduciendo diferentes denominaciones y variaciones sobre un mismo motivo mítico congruente: es el *mito de la comunidad fusional* (Wunenburger,

²⁸⁷Marco alude a la recuperación de esta figuración mítica por parte del presidente Ronald Reagan durante la década de los 80. Tanto la formulación originaria a cargo del pastor John Winthrop en el siglo XVII como su revitalización en el siglo XX apuntan a la asignación de un propósito y una misión trascendentes y ejemplificadoras para la nación norteamericana con respecto al resto del escenario mundial.

2008: 66)²⁸⁸, el *mito de la nación inocente* (Niebuhr, 1952), o el mito pastoral del *jardín del mundo* (Marx, 1980, Nash-Smith, 1970). Estas sólidas construcciones simbólicas integran un diseño mítico coherente²⁸⁹ con el que la acción en el mundo material queda impregnada o validada por lo que Nash-Smith denominó una “golden mist of utopian fantasy” (1970: 11). Estas “estructuras de pensamiento y emoción” (Marx, 1980: 24-26) propulsan, como reseñan estos autores, el gran proyecto civilizatorio estadounidense: del ejemplo ético de las congregaciones de colonos protestantes al idealismo político de la tradición política republicana de los Estados Unidos; de la doctrina del Destino Manifiesto a la tesis de la Frontera. Todo ello sobre una fuerte imbricación entre el modelo ético y el económico, como expusiera Weber (2012) al hablar de la “afinidad electiva” entre el capitalismo y el protestantismo calvinista. A esta imagen edénica de la inocente comunidad estadounidense se contrapone a menudo una contra-imagen: la de la ciudad (el espacio urbano) como núcleo de corrupción y centro inherente de maldad (Susman, 2003: 237-251).

Esta auto-representación virtuosa de la nación norteamericana se construye sobre un acusado maniqueísmo ontológico y moral que se encuentra ya prefigurado en la “estructura psicoafectiva del calvinismo” (Wunenburger, 2008: 65). El sentido de plenitud identitaria reclama, en consecuencia, del establecimiento de dualismos constantes, operativos tanto en el ámbito de las amenazas exógenas como en la prevención de disidencias y terrores internos. Nace así un imaginario del asedio participado por la idea del aislamiento y la supervivencia (Atwood, 1972; Frye, 1971). Aunque este par de autores se refieren a la delimitación de un marco de experiencia para la población europea en tierras canadienses, pueden establecerse, sin embargo, evidentes analogías con el modelo estadounidense. Al describir la formación de una

²⁸⁸ “Esta sociedad de hermanos y hermanas, inspirados por el Dios único, sin ninguna mediación carismática o estatal, basó ... todas sus relaciones sociales en la igualdad y la transparencia pública. La igualdad no es el producto de una institución civil, como en la tradición política francesa, sino la expresión de una naturaleza, en proximidad directa con Dios. La igualdad mítica funciona así como un don providencial, que incluso no es necesario instituir, concretar” (2008: 66).

²⁸⁹ Como apuntan Roof & Caron, esta coherencia mítica debe también conjugarse como versatilidad o ambivalencia ideológica (2006: 127-29). Los dos modelos fundacionales de la nación norteamericana (el protestantismo religioso y el republicanismo en política) sellan una singular alianza, una sinergia entre creencia y base política, a la cual se ha aludido con asiduidad bajo el término de *religión civil*. Del depósito de legitimaciones surgido de este encuentro se pueden extraer dos interpretaciones: una más conservadora frente a otra más liberal-progresista. La distinción entre ambas rutas de la política histórica estadounidense radica más en la preferencia por unos aspectos (o lecturas) del complejo mítico, que en el abandono absoluto de este poderoso sostén simbólico.

mentalidad nacional primigenia para la colectividad canadiense, Frye teoriza el desarrollo de una *garrison mentality*:

Small and isolated communities surrounded with a physical or psychological 'frontier,' separated from one another and from their American and British cultural sources: communities that provide all that their members have in the way of distinctively human values, and that are compelled to feel a great respect for the law and order that holds them together, yet confronted with a huge, unthinking, menacing, and formidable physical setting—such communities are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality... In such a society the terror is not for the common enemy... The real terror comes when the individual feels himself becoming an individual, pulling away from the group, losing the sense of driving power that the group gives him, aware of a conflict within himself far subtler than the struggle of morality against evil. (1971: 225-26)

A pesar de que en ambas demarcaciones geográfico-culturales impere el principio rector teológico, en la expansión estadounidense a través del continente se constata una mayor tendencia a la continua identificación de sujetos y objetos amenazantes, tanto como de una violencia primordial y constitutiva. De tal forma, este imaginario permite legitimar y solidificar los vínculos colectivos, sometiendo a la comunidad al asedio permanente de maléficas instancias externas o de antagonistas internos, esas “figuras violentas de transgresores, de gánsters, de vaqueros cuyo destino siempre es compatible con una redención” (Wunenburger, 2008: 65). Se aducen así diferentes denominaciones para designar un mismo esquema prototípico ficcional que encierra la clave de una identidad colectiva: puede tratarse de la *imaginería del cerco* (Shohat y Stam, 2002: 146-48)²⁹⁰; del *patrimonio estético* articulado sobre la dialéctica irreconciliable de un imaginario geográfico, el de la “coherencia doméstica” frente a la “amenaza externa” (Shapiro, 2009: 18-22); del *arquetipo del atrincherado* (Sánchez-Escalonilla, 2009); o de la *comunidad amedrentada* (Huerta-Floriano, 2006: 163-65).

²⁹⁰ Como sostienen estos autores, la imagería del cerco, conjunto sistemático de motivos asociados al imaginario imperial norteamericano, “trae consigo no sólo la perspectiva particular de estar sitiados sino también la inflación de la amenaza externa” (2002: 147-48). Shohat & Stam proyectan este modelo más allá de la ficción para explicar los vectores ideológicos de la campaña bélica del primer Bush en Irak.



El virtuoso y blanco Sur asediado en los tiempos de la Reconstrucción según D. W. Griffith.

Este imaginario consistente se elabora y reactualiza por medio de la reiteración en los mismos esquemas de suceso y escena, en los que el individuo o colectividad (correlato imaginario de un sentido de identidad nacional) confronta la presencia de un mal mutable e insidioso a partes iguales. En ello cabe reconocer el proceder de una imaginación creativa y profunda (*Einbildungskraft*), encaminada a elaborar una “imagen reconocible del enemigo” (Žižek, 2002: párr. 14). Tomando la referencia originaria de la filosofía kantiana, y filtrándola a través de la teoría política de Schmitt²⁹¹, Žižek alude al valor ideológico esencial de esta esquematización de la figura antagónica:

Schmitt refers to the Kantian category *Einbildungskraft*, the transcendental power of imagination: in order to recognize the enemy, one has to ‘schematise’ the logical figure of the enemy, providing it with the concrete figures which will make it into an appropriate target of hatred and struggle. (2002: párr. 13)

La “imagen central” del enemigo facilita la singularización de una figura dotada de cierta “invisibilidad” (2002: párr. 13): en tanto puede asemejarse en demasía al propio sujeto/colectivo asediado, se antoja necesario investir esa imagen de otredad de los rasgos de un antagonismo irreconciliable. Consecuencia directa de este proceso es la posibilidad de enfrentar y aniquilar esa naturaleza adversaria. De la especificidad o irrealdad (inhumanidad) de dicha esquematización del enemigo ha de derivarse, necesariamente, una lectura acerca de la capacidad de la cultura estadounidense para reforzar o derribar el dualismo implícito en estas tramas ficcionales. Ahondando en esta misma idea, se han aducido diferentes términos con los que aludir a la producción

²⁹¹ Como ya se expuso en la segunda parte de este trabajo, la teoría política del jurista germano supone una inspiración clara para el programa de acción exterior neoconservador (no sólo) en el nuevo siglo.

fílmica norteamericana que vehicula el proceso de construcción de este imaginario, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial: cine de seguridad nacional (Valantin, 2008), ficciones estratégicas (Davis, 2006, 2008) o *narrativas de la inseguridad* (Martin, 2006). Para Valantin, el cine de seguridad nacional toma el relevo del *western* para extender, en un marco “pan-genérico” (películas policiales, de espionaje, de ciencia ficción, bélicas, e incluso comedias románticas), un idéntico imaginario del asedio y la amenaza bajo la premisa de la supervivencia y la puesta a prueba del potencial bélico norteamericano. Como sostiene Valantin (2008: 12-15), este cine recurre una vez más al repositorio mítico estadounidense, y especialmente al mito de la Frontera, para elaborar “una historia alternativa imaginada y transformada en espectáculo colectivo que constituye un universo mental donde la actualidad estratégica se interpreta o reinterpreta para ser debatida o «perfeccionada»” (2008: 12)²⁹².

De esta versatilidad y omnipresencia de la amenaza se deriva que, en muchos casos, su aparición suponga el arranque mismo de la ficción cinematográfica. Este *efecto de primacía sobre la amenaza* introduce al perceptor-espectador en el mundo de la historia mediante la activación de esquemas de escena y suceso sustentados en la particular valencia del prototipo esquemático del villano o agencia antagónica. De tal forma, el programa ideológico del filme empieza a desplegarse, en el interior de estas estructuras narrativas, sobre la conciencia de una vulnerabilidad intrínseca del individuo/colectivo protagonista.



La vulnerabilidad de las comunidades asediadas.

²⁹² Hill (2009) insiste en esta misma línea de análisis para aducir el valor propagandístico de las obras del sub-género del *techno-thriller* en el cine estadounidense posterior a los atentados de Nueva York y el Pentágono.

Este último aspecto invita a emparentar estas ficciones con las narrativas maestras del trauma (Alexander, 2004; Breithaupt, 2003; Sztompka, 2000) al situarse el énfasis en la experiencia de victimización de los prototipos protagónicos. La cobertura emocional que reviste la estructuración de la secuencia narrativa de la trama prototípica se articula, a menudo, sobre la prevalencia del dolor, el sufrimiento, la angustia, el terror, etc. Este marco empático invita o (pre)dispone un modelo de recepción espectral dirigido, en la mayoría de los casos, a fomentar un compromiso de compasión y fuerte adhesión hacia los prototipos protagónicos. Para ello, los esquemas de escena recurren con asiduidad a la “feminización de los colectivos asediados”: la perspectiva sobre el acontecimiento tiende a situar sobre personajes femeninos y/o infantiles el centro máximo de la vulnerabilidad del colectivo. Sobre esta dinámica se cimenta en la ficción la “angelización de la ciudadanía” referida en apartados previos.



La angelización de la ciudadanía.

De la combinación entre una amenaza implacable y una inocencia fundamental nace, con frecuencia, la justificación del acto retributivo (la venganza) a cargo de héroes redentores. La configuración emocional previa del relato se transforma en este instante para dar forma a los criterios de intencionalidad de las acciones de los prototipos heroicos, habitualmente concretados en la trama prototípica por el recurso a la violencia. A través de este despliegue de una violencia justificada moralmente en cuanto técnica o propósito defensivos, la narración propone dicha violencia como “disposición virtual a la acción” (Tan, 2014). En un enfoque cognitivo-funcional de las emociones, ello se traduce como la contemplación (y no ejecución) de una representación mental o imaginaria de una acción buscada o deseada (2014: 109). Con ello, los principales marcadores emocionales de la narración se propulsan sobre la “tendencia a la acción” violenta, convertida así en principio axiológico del entramado esquemático del mundo de la historia, en su teleología.

Como indica Schmid, el debate sobre la violencia en la cultura norteamericana se halla plagado de juicios y apriorismos estériles, uno de los cuales se gesta en la más que evidente concomitancia entre violencia e identidad nacional. La que el propio autor denomina “americanidad profunda del sujeto violento” (2013: 10) ha de suponer la oportunidad para reevaluar el modelo de la cultura popular en su conjunto (Cawelti, 1975; Jewett & Shelton-Lawrence, 1977; Sharrett, 1999; Shelton-Lawrence & Jewett, 2002). Tal y como han analizado otros estudios (Bellesiles, 1999; Hofstadter & Wallace, 1970; Slotkin, 1973, 1998a, 1998b; Zinn, 2005), la violencia constituye un elemento primordial, una “tradición ininterrumpida” (Cawelti, 1975: 529) de la cultura estadounidense. A decir del propio Cawelti, el examen detenido de los productos de la cultura de masas en EE.UU. arroja la certeza acerca de la aquiescencia del público norteamericano sobre la “necesidad moral de la violencia” (1975: 525). Un fenómeno que se enraíza en la propia dinámica evolutiva de la nación, en los ciclos y las torsiones a los que aboca el desarrollo imparable de la maquinaria capitalista (Bell, 1975; Marx, 1980; Nash-Smith, 1970; Slotkin, 1998a). En la referencia a la “válvula de seguridad” de la expansión hacia el oeste según Nash-Smith, o en la violencia “civilizadora” en los márgenes del estado según Bell, se alude a un proceso constitutivo de la nación.



Violencia y fantasía del rescate heroico.

De nuevo en este caso, la mitología de la Frontera proporciona el fondo cultural e histórico con que evaluar las concreciones particulares de la trama prototípica. El rescate de la mitología nacional de la violencia en los Estados Unidos de la primera década del siglo XXI (Butler, 2006; Faludi, 2009; Schopp & Hill, 2009)²⁹³ puede trazar

²⁹³ Sobre la función de la cultura popular en este proceso, Schopp & Hill afirman: “In addition to interrogating and attempting to mitigate the disruption in Americans’ sense of ‘the real’ caused by

sus orígenes históricos en la influyente tesis de Slotkin sobre la “regeneración violenta”. Para este autor, el modelo de civilización del hombre blanco europeo en tierras norteamericanas se basa en el concepto de la *savage war* (la “guerra contra el indio”), que encuentra sus primeras manifestaciones en las historias de cautiverios (*captivity narratives*) y los mitos del cazador de la literatura del siglo XVII. Esta violencia primigenia y fundacional revertirá hacia enemigos de clase, y no de raza, una vez que la Frontera haya quedado clausurada y la urbanización fulminante del territorio de EE.UU. haya dado lugar a enfrentamientos encuadrados en las dinámicas del sistema productivo capitalista (Slotkin, 1998a).

A este paradigma de la violencia regeneradora, Cawelti añade otros cuatro para completar el retrato de los mitos violentos en la cultura popular estadounidense: la violencia retributiva o vengadora (eufemizada y característica de las narrativas superheroicas), la violencia justiciera (propia del *vigilantismo*), la violencia igualitaria (destinada a compensar los desequilibrios sociales), y la violencia ritual –adscrita a un estricto código moral– del héroe *hard-boiled*. Todas ellas se anexan, en forma de atributos esquemáticos, al héroe protagonista de la trama prototípica. Tal es el caso del héroe del monomito, un redentor violento que se sitúa en una situación de complementariedad respecto a las redentoras domésticas, prototipo también desempeñado, en algunos casos, por agentes masculinos del mundo de la historia. En el monomito del (super)héroe redentor se sintetiza una genealogía (principalmente) masculina: del héroe de la Frontera a la manera del Leatherstocking de James Fenimore Cooper, a los pistoleros del *western* clásico, los soldados, los detectives y héroes *hard-boiled*, los vigilantes-justicieros y *enforcers*, los superespías y superhéroes o los héroes del *techno-thriller* contemporáneo²⁹⁴. Por su parte, la redentora o redentor domésticos representan un prototipo infantilizado, de sexualidad reprimida y acción heroica basada en una bondad innata capaz de fomentar la transformación de los personajes antagónicos (a la manera de Heidi o la Annie del filme del mismo título).

September 11, popular culture also served to stabilize and reaffirm national mythologies that were undermined, fractured, or thought to have been destroyed by the attacks— or even before the attacks, with that event serving as the means for bringing such ruptures in national mythology to light” (2009b: 27).

²⁹⁴ Véase, por ejemplo, Carrasco-Carrasco (2010: 77-146) para una taxonomía histórica de las masculinidades heroicas en el cine hollywoodense.

5.7. Conclusiones.

Se ha pretendido con el presente capítulo proporcionar un panorama general de la producción fílmica estadounidense durante la primera década del siglo XXI. De lo expuesto en las páginas previas pueden extraerse, en consecuencia, las siguientes ideas centrales:

- Se percibe una clara distinción entre los formatos de la ficción narrativa comercial y los del cine documental independiente. Aunque existan opiniones divergentes al respecto, se ha insistido a menudo en la firme tendencia del cine de Hollywood en la era Bush a promover fantasías escapistas o rígidamente dualistas (Schopp & Hill, 2009b). En las mismas se registraría una preferencia por la “claridad moral” y los “significados inapelables” (*fixed meanings*) que, en opinión de Didion (2003), caracterizan el clima ideológico de la Norteamérica de Bush. Para autores como Bell-Metereau (2004) o Schopp (2009), este hecho sería sintomático de un “empobrecimiento” general de la cultura estadounidense.
- La producción de esta época ratifica, sin embargo, la revitalización de los géneros de ficción de masas (Prince, 2009), convertidos, de nuevo, en el medio de expresión de la particular “verdad” del cine estadounidense.
- Géneros como el terror, la fantasía, la ciencia-ficción, el *thriller* o las ficciones sobre superhéroes constituyen patrones privilegiados para transmitir las determinaciones de este momento histórico.
- Si la producción documental experimenta un auge sin precedentes proponiendo arriesgados planteamientos temáticos y expresivos frente a la casuística histórica, el cine de ficción comercial sigue haciendo uso de una “estética oblicua”. Con ello, la ficción cinematográfica hollywoodense transcodifica la problemática del presente recurriendo a la “ideología del entretenimiento”.
- Sin embargo, la exploración del corpus fílmico de la época demuestra que, en gran medida, el cine estadounidense no se adhirió sin fisuras a la retórica oficial. Por ello, la noción de cine propagandístico no debe ser aplicada sin matices a gran parte de la producción del período.

De la revisión del corpus de films y de la consulta de las fuentes surge, asimismo, la propuesta de una trama prototípica aplicable al cine de la era Bush. La misma condensa las estructuras esquemáticas fundamentales derivadas de las fuentes míticas de la cultura norteamericana. Como se sostiene en esta investigación, dichas fuentes son invocadas e instrumentalizadas en este momento histórico con el propósito de servir unos fines ideológicos favorables a las políticas gubernamentales de la administración Bush. Una vez delimitado el esquema básico de la historia, la parte final de este trabajo se dedica a dirimir, a partir del análisis intensivo de cuatro filmes representativos, si el cine de la época permite la creación de nuevos imaginarios o, por el contrario, afronta el trance de crisis identitaria nacional reforzando las significaciones instituidas. Estas han de ser entendidas aquí como el despliegue de viejos mitos culturales puestos al servicio de ideologías de la dominación.

Capítulo 6: Análisis textuales.

6.1. Imaginario del héroe: *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, 2008).

6.1.1. Introducción.

A finales de junio de 2015, la revista británica *Empire* hizo pública su lista anual de los mejores personajes cinematográficos de todos los tiempos. Elaborada a partir de una encuesta entre más de 10.000 suscriptores de la publicación²⁹⁵, la lista reservaba para el Hombre Murciélago creado por Bob Kane y Bill Finger en 1939 una destacada cuarta posición, situándolo sólo por detrás del arqueólogo aventurero Indiana Jones (líder de la encuesta), el contrabandista intergaláctico Han Solo y el súper espía James Bond. Batman precedió en apenas dos puestos a uno de sus inconfundibles archienemigos, el Joker, quien desde la sexta posición se benefició de la renovada popularidad del personaje tras la alabada interpretación del actor Heath Ledger en *El caballero oscuro*.

Los resultados del sondeo de *Empire* parecen reforzar el impacto cultural de las extraordinarias recaudaciones en taquilla de los filmes de la saga Batman desde que el realizador norteamericano Tim Burton recuperara al célebre héroe enmascarado para las audiencias planetarias. El ascenso inapelable de Batman a la condición de mito global(izado) se produce en un trance histórico caracterizado, como se defiende en la presente investigación, por una marcada remitificación en el seno de la sociedad y la cultura del gigante americano. El superhéroe, objeto paradigmático de la cultura de masas, viene a jugar un papel crucial en este proceso de restablecimiento y reivindicación de las coordenadas simbólicas profundas (la base mitopoética) sobre las que descansa la comunidad imaginada estadounidense.

²⁹⁵ La lista completa de *Empire* puede consultarse en <http://www.empireonline.com/features/100greatestcharacters/p20>. (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

En su articulación fílmica, la producción de la primera década del siglo XXI habría propiciado un “renacimiento del superhéroe” (Coogan, 2006), o, en los términos de Schatz (2012) el brote de un “síndrome del superhéroe” revelador de las ansiedades, temores y disyuntivas sociales y políticas de la Norteamérica del momento. Según afirma el propio Schatz, las películas de superhéroes junto a las fantasías heroicas de aventuras (*adventures-hero fantasies*) constituyen las dos tendencias principales del *male action-adventure film*, el metagénero más relevante del Hollywood actual (2012: 204). Observada desde una perspectiva histórica comparada, esta entronización de la figura del superhéroe en el cine del nuevo milenio no puede interpretarse como un fenómeno casual. Sin dejar de resultar problemática desde su misma concepción –como ya advirtiera Eco (2010) a propósito de la particular temporalidad narrativa del mito de Superman–, la relación de la figura superheroica con su contexto de producción resulta reveladora de las inflexiones de la historia norteamericana de las últimas ocho décadas. La evolución de la figura superheroica sería, así, depositaria de una concreción, a la par estética y axiológica, directamente vinculable a la casuística histórica. El acta de nacimiento superheroico durante la “década axial”²⁹⁶ (Jewett & Shelton-Lawrence, 1977: 185-91, 249; Shelton-Lawrence & Jewett, 2002: 36-48) dio lugar, de manera simultánea, al surgimiento de una nueva “conciencia mítica”: la que ejecuta el tránsito del “enigmático redentor a caballo” al “Enigmático Jinete Enmascarado de las Llanuras” (Shelton-Lawrence & Jewett, 2002: 36). Esta renovada conciencia impregna, en su impulso inicial, la memoria cultural de la Segunda Guerra Mundial y de los primeros años de la Guerra Fría. Más tarde, durante la Edad de Plata del género, en el superhéroe convergen los discursos de los trémulos sesenta sobre la igualdad racial y sexual y los efectos divisivos de la contracultura; y ya en la década de los setenta y ochenta, los superhéroes coadyuvan a consolidar el nuevo prototipo de fuerza de la política neoconservadora (Kellner, 2010). Lo que Coogan define como la deconstrucción del superhéroe (2006: 1) se produce, por tanto, en paralelo a la emergencia, durante los años de gobierno de Reagan, de los *macho movie icons* (el John Rambo de Sylvester Stallone o el resto de justicieros interpretados por actores como Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger o Jean-Claude Van Damme). Esta pléyade

²⁹⁶ Con esta denominación, los autores se refieren al período (1929-1941) en el que se crean las principales figuras superheroicas de la cultura popular estadounidense (Superman y Batman, entre ellas).

heroica transcodifica la consolidación del sistema económico desregulador neoliberal (Hassler-Forest: 2012: 12-13).

En el contexto del orden mundial heredado de los atentados del 11 de septiembre de 2001 y de la posterior Guerra contra el Terror de la administración Bush, el superhéroe afronta un trance de acentuada “confusión ontológica” (Morrison, 2012: 407)²⁹⁷. Ello no es óbice para que se asista a un “renacer” superheroico en la gran pantalla, proceso que ha instituido un reinado comercial indisputado hasta la fecha. De este hecho se ha derivado, asimismo, una atención desmedida no sólo por parte de los aficionados al cómic o al formato del *blockbuster* fílmico, sino de instancias académicas y estudiosos de áreas de conocimiento de lo más diverso. Convertido en un significante central de la cultura de masas contemporánea, el superhéroe anima los ininterrumpidos debates de los múltiples foros de la cultura convergente (Jenkins, 2008). Los aparatos crítico-metodológicos de la ciencia humanística han propuesto diferentes interpretaciones – desde visiones críticas o “apocalípticas” a otras más “integradas” – para sustanciar la vigencia del prototipo superheroico en la ficción cinematográfica de nuestro tiempo. Dentro del primer grupo, Jenkins (2006) sostiene que el cómic de superhéroes se ha transformado en tiempos recientes en un “Nuevo Frente Cultural”, con la figura superheroica sobresaliendo como epicentro de una parte significativa de las luchas por la hegemonía en el ámbito de la cultura de masas. Evans comparte esta apreciación y recalca que la figura superheroica “is not just a tool of hegemony and imperialism but also a site of considerable resistance and conflict” (2010: 117). De una una opinión similar es también DiPaolo (2011), quien utiliza las ineludibles referencias a la teoría gramsciana para realizar un recorrido histórico y ético-valorativo por el género desde sus inicios. Pollard argumenta, asimismo, que el superhéroe del nuevo siglo permite a las audiencias sofocar la ansiedad derivada de la “cultura de la seguridad” instaurada tras los atentados de Nueva York y el Pentágono (2011: 161). Esta nueva superherocidad se presenta más vulnerable y traumatizada que en etapas previas, pero, al mismo tiempo, permite seguir colmando las expectativas de protección en un mundo significativamente más caótico, hostil e inseguro (2011: 95).

²⁹⁷ Como subraya el propio Morrison, los atentados del 11 de septiembre de 2001 supusieron el “mayor desafío a la relevancia de los cómics de superhéroes” (2012: 406).

En el lado opuesto del espectro crítico se hallan aquellos autores para quienes el auge de los superhéroes debería interpretarse como la manifestación idiosincrásica de: una psicología desprovista de matices morales (Stearns, 2006: 104-05); de la nueva “acumulación flexible” de las prácticas económicas del “neoliberalismo intensificado” (Hassler-Forest, 2012); o de la supuesta excepcionalidad geopolítica de EE.UU. tal y como la entiende la ideología neoconservadora (McGowan, 2012). Según este último autor, el predominio de los superhéroes en la pantalla ofrecería una solución simplista e ideológicamente reprochable para una problemática urgente de la política global: “The superhero film has emerged as a popular genre when the problem of the state of exception has moved to the foreground historically... Most superhero films simply affirm our need for the heroic exception and don’t call the status of this exception into question” (McGowan, 2012: 131).

En este escenario de atención creciente hacia la política de los textos superheroicos, el remozado Batman de la trilogía fílmica dirigida por Christopher Nolan²⁹⁸ —y, especialmente la segunda entrega de la misma— deviene, sin duda, la fuente de los debates y disputas académicas más notables de entre los promovidos por las obras de este sub-género²⁹⁹. Para Corrigan, *El caballero oscuro* supone “probably the most resonant film of the decade” (2012b: 16), afirmación igualmente compartida por Schatz (2012), quien ve en la obra de Nolan el film definitivo de la primera década del siglo XXI. Para Hoberman, estaríamos menos ante una simple película que ante toda una “perspectiva sobre el mundo” (*worldview*) (2013: 184). Otro crítico cinematográfico, Roger Ebert (2008) concluye que con *El caballero oscuro* y *Iron Man* (estrenadas ambas en el mismo año) se redefinen las posibilidades del superhéroe cinematográfico, propulsando este sub-género hacia una nueva “era de la complejidad”. Además de por sus espectaculares réditos en taquilla, la centralidad de *El caballero oscuro* ha de medirse por su condición de texto fronterizo entre los dos grandes metarrelatos del nuevo siglo: la Guerra contra el Terror y la Gran Recesión o crisis económica mundial. La pretendida —diríase incluso “promovida” — ambigüedad moral e ideológica del filme al respecto de algunos de los vectores de sentido centrales de ambos discursos ha

²⁹⁸ Véanse Gómez (2014) y McGowan (2012) para una revisión sobre la filmografía del realizador británico.

²⁹⁹ La mejor introducción a las distintas contribuciones y perspectivas analíticas sobre *El caballero oscuro* y, en general, la trilogía completa de Nolan es la proporcionada por Fradley (2013). Recientemente (mayo de 2015) se celebraba, asimismo, la defensa pública de una tesis doctoral sobre la trilogía Batman a cargo de Alfonso M. Rodríguez de Austria en la Facultad de Comunicación de la Univesidad de Sevilla.

desencadenado una riada de opiniones que, o bien han tachado al filme de construir una apología sin matices de la Doctrina Bush, o, por el contrario, han querido revestirlo de una pátina de legitimidad política de corte progresista.

Entre los dictámenes más favorables a *El caballero oscuro* despunta el ofrecido en las páginas de *The Wall Street Journal* por el novelista y articulista Andrew Klavan (2008), quien establece una sencilla y desprejuiciada analogía entre la superheroicidad del enmascarado gothamita y la del vilipendiado (por incomprendido, según este autor) presidente George W. Bush. Argumentos en la línea del expuesto por Klavan justificarían que *El caballero oscuro* ocupara un destacado decimosegundo puesto en la votación de las mejores películas conservadoras de todos los tiempos llevada a cabo por la *National Review* en 2008 (citado en Fradley, 2013: 16). Desde un posicionamiento contrario al de Klavan, Kellner defiende, por el contrario, que la película de Nolan desarrolla una “critical allegory about the corruption, violence, and nihilism of the Bush-Cheney era” (2010: 10). De acuerdo con Kellner, el potencial disruptivo encarnado en el Joker serviría como vehículo para canalizar una percepción colectiva sobre la quiebra del sistema político y económico. El efecto último de la plasmación en la pantalla de este sentido de crisis polivalente (económica, cultural, moral y política) se haría eco de (o redundaría en) una indefensión prevalente entre la ciudadanía estadounidense contemporánea. Es por ello que Kellner concluye afirmando que *El caballero oscuro* debe interpretarse como “a critique of the failed conservative regime” (2010: 10).

Frente a esa lectura positiva de *El caballero oscuro*³⁰⁰ como obra en la que se registraría un progresismo “encubierto”, Toh (2010) –aunque refiriéndose más concretamente al primer episodio de la trilogía– advierte de la política reaccionaria y neo-reaganiana contenida en el film de Nolan. Sometiendo a juicio crítico la abierta militarización de la cultura popular y el *tecnofetichismo* propugnados por el filme a través de su estatuto de mercancía/objeto de consumo, Toh afirma que: “inbuilt in the film-as-commodity are the conditions that perpetuate the military-industrial-entertainment complex” (2010: 137). En esta misma línea, Hassler-Forest (2012) considera el fenómeno cinematográfico de Batman (incluyendo las cintas previas

³⁰⁰ Véase también Ip (2011) para una lectura en términos de una supuesta crítica política implícita en el filme de Nolan.

realizadas por Burton y Joel Schumacher desde finales de los ochenta) como quinta esencia del fetichismo adherido a la marca comercial (*branding*), hecho que reservaría a estas producciones la condición de mercancía predilecta de la era neoliberal. De la misma opinión es Schatz, para quien la franquicia Batman representa “an exemplar of the machinations of 21st century conglomerate Hollywood” (citado en Fradley, 2013: 21) por su exitoso reciclaje de los argumentos y tipos del cómic como motor de un nuevo ciclo de extrema rentabilidad para la industria del cine. DiPaolo insiste, asimismo, en la caracterización esencial del universo ficcional multiplataforma (cómic, cine, videojuegos, animación, etc.) de Batman como *establishment narrative* (2011: 12-14). Prince, por su parte, se muestra escéptico ante opiniones entusiastas como la de Kellner, sosteniendo que el éxito de *El caballero oscuro* ha de localizarse, más que en la supuesta hondura de su subtexto político, en la capacidad de proporcionar al público las habituales dosis de violencia y espectáculo características del género (2009: 285-86).

Otros autores insisten en la connatural ambigüedad y ambivalencia adscrita al personaje del Hombre Murciélago, tanto como a su manifestación específica en *El caballero oscuro* (Brooker, 2012; Dargis, 2008; DiPaolo, 2011; Imbert, 2010). Partiendo de una premisa similar a la de Ebert (ya glosada más arriba), Dargis interpreta que con *El caballero oscuro* se patenta la entrada en una “nueva era de ambivalencia” (super)heroica. Batman vendría a representar, así, al héroe predilecto de una era pos-heroica, plena de “zonas opacas” de la moralidad. Como sostienen Dargis o Imbert, en este marco moral de asunciones y principios inestables, la línea divisoria entre lo heroico y lo monstruoso se encuentra peligrosamente comprometida; la humanidad protectora y benefactora del superhéroe enmascarado más ligada a la naturaleza del monstruo de lo que el potencial perceptor-espectador estaría, en algunos casos, dispuesto a admitir. El Batman de *El caballero oscuro* se deslizaría, por tanto, en una posición indefinida, una región intersticial, dialógica y contradictoria (Brooker, 2012), no exenta de problemáticas implicaciones políticas. Como afirma Dargis, en esta versión del superhéroe enmascarado resulta ya difícil distinguir la voluntad de salvar el mundo de aquella, más oculta e inconfesable, destinada a poseerlo y controlarlo. Esta ambigüedad lleva a Brooker a afirmar que “if *The Dark Knight* has a political meaning, it concerns the blurring of boundaries, the instability of oppositions and the shades of grey between black and white” (2008: 207).

La ambivalencia (super)heroica se tiñe de resonancias de los discursos del presente histórico, en los que los Estados Unidos se hallan inmersos en una redefinición de su rol mundial en las postrimerías de un hecho que ha ayudado a tomar conciencia sobre la “implosión globalizadora” preconizada por Bauman (2008). Sobre estas bases, es posible afirmar que *El caballero oscuro* sitúa en su centro temático el dilema de la identidad y de sus extensiones y problemáticos recovecos (la mentira y el engaño), por otra parte, obsesiones prevalentes en la filmografía previa del propio realizador. La cuestión de la identidad se ve abocada en el filme a formular una perspectiva ambivalente no sólo sobre la figura superheroica sino, de igual forma, sobre la responsabilidad política de Estados Unidos como potencia hegemónica global.

En *El caballero oscuro* se produce, en consecuencia, la más significativa actualización del “dilema heroico” de la cultura norteamericana dentro la producción fílmica de la era Bush, y sobre esta premisa discurrirá la argumentación del presente análisis textual. Si, como enfatiza Navarrete-Cardero, “la figura del héroe es un reduccionismo de corte culturalista ideado para satisfacer una determinada ideología” (2014: 191), cabe preguntarse de qué manera se relaciona el prototipo superheroico de Batman con el modelo sociopolítico imperante en EE.UU. a principios del siglo XXI. La ambivalencia superheroica del personaje de Batman será confrontada, por tanto, con las particularidades del contexto histórico de EE.UU. en el ocaso neoconservador. Para ello se ha recurrido al análisis de las estrategias que, en el mundo de la historia de *El caballero oscuro*, encuadran y proponen una salida para la conflictividad política, económica y social de la Era del Terror. La hipótesis principal insistirá en la “remitificación precaria” elaborada por el filme, tanto como en discernir si el mismo propone, o al menos vislumbra, la activación de un nuevo imaginario destinado a re-significar “radicalmente” el dilema heroico de la cultura estadounidense.

6.1.2. “Un mundo sin reglas”: Bienvenidos a Gotham, infierno neoliberal.

El caballero oscuro fue co-producida por Warner Bros. y Legendary Pictures en virtud de un acuerdo firmado por ambas compañías en 2005. El primer fruto de este vínculo comercial de co-financiación y co-producción de franquicias cinematográficas lo supuso el episodio inicial de la trilogía sobre el Hombre Murciélago de Christopher Nolan, *Batman Begins*. A ella siguió otra entrega superheroica (*Superman Returns*, 2006), marcando una de las líneas de producción de Legendary, luego ratificada con la

adaptación de sendos cómics clásicos como *300* o *Watchmen* (2009)³⁰¹. El nacimiento y desarrollo de Legendary se produce en el preámbulo, y a través, de la Gran Recesión, probando, de tal forma, la fortaleza de la alianza entre gigantes de Wall Street y de la industria hollywoodense en un momento crítico para el sistema financiero y crediticio norteamericano (Schatz, 2012: 198).

La referencia a las fuentes inversoras que posibilitaron la producción de *El caballero oscuro* no resulta baladí si se atiende a cómo la narración inscribe en la trama la problemática económica, anexándola –o, más bien, presentándola como una de las diversas configuraciones– del conflicto abstracto entre las fuerzas del bien y del mal en Gotham City. El perfil de la amenaza porta, en consecuencia, la marca de la inestabilidad económica y el sentido de acusada vulnerabilidad adherida a la misma. Una lectura de los significados implícitos del texto habría de demostrar, así, que *El caballero oscuro* resulta indicativa de una percepción de creciente alarma social que, sometida a un proceso de mutación, bascula desde la paranoia posterior al 11 de septiembre de 2001 a la angustia sobre la inminente recesión. Al quedar supeditada la suerte inmediata de las agencias promotoras de la producción del filme a los vaivenes y turbulencias de un sistema económico envuelto en un ciclo destructivo, el análisis de *El caballero oscuro* serviría también para arrojar algo de luz sobre la sintonía entre el mundo de la ficción cinematográfica hollywoodense y los intereses comerciales que la promueven y sustentan.

Sin embargo, se hace patente desde el “engendramiento” mismo del mundo de la historia, que la amenaza no será únicamente articulada en forma de peligro sobre el *statu quo* de la estructura económico-material. En un movimiento de productiva síntesis que condiciona y conforma la estructura narrativa del filme, la amenaza va a desplegar una naturaleza dual, bifronte. Si, como se argumentará, la trama del filme de Nolan se encuentra repleta de identidades duales y ambivalencias, ello se debe, en parte, a la

³⁰¹ Thomas Tull, fundador y director ejecutivo de Legendary, es descrito como un *fanboy* (apasionado consumidor/usuario de cómics, videojuegos, literatura y cine fantástico o de ciencia ficción, etc.) con espíritu emprendedor. Tras abandonar negocios previos, Tull dedicó un año de su vida a recaudar un capital inicial de 500 millones de dólares entre firmas de capital privado (entre las que figuraban la aseguradora AIG, Bank of America o Columbia Capital) (Brophy-Warren, 2009; Schatz, 2012; 198). Con ello, el empresario consiguió lanzar un rentable negocio de entretenimiento global, más tarde expandido, entre otros proyectos, mediante un nuevo acuerdo con Universal Studios (en 2014, tras la finalización del firmado con Warner Bros.), la creación de una división editorial especializada en la publicación de cómics y la de una *joint venture* sita en Hong Kong y dedicada a la co-producción de filmes con productoras chinas.

“transcodificación” en el mundo de la historia de los discursos cruzados de los dos metarrelatos sustanciadores del momento contemporáneo. En concordancia con esta doble referencia operada por la narración, la figura de la amenaza –singularmente encarnada en el Joker, el supervillano por excelencia del cine de la era Bush– vehicula de manera simultánea la cita a dos instancias o procesos temibles: el terror/ista y el temor al colapso financiero.

La secuencia de apertura es reveladora de esta doble estrategia alusiva (o isotopía) sobre la que operará la narración hasta la conclusión del filme. Previamente, la breve secuencia de créditos (apenas empleada para exhibir los logos de las compañías productoras) sirve ya para sugerir unos primeros indicios sobre el tono y ambiente de la historia: sobre el fondo de una música que invita al suspense, aparece el símbolo del Hombre Murciélago entre las brumas azuladas de una nube explosiva. La narración introduce entonces al perceptor-espectador en el mundo de la historia mediante un plano aéreo que permite sobrevolar un paisaje urbano característico del *downtown* de alguna gran ciudad norteamericana (Chicago reconvertida en la ficcional Gotham, en este caso). El plano se acerca lentamente hacia la mole de cristal de un rascacielos de ventanas opacas. En el nivel aural, la narración va proporcionando claves sobre el esquema del personaje antagónico (el sonido sostenido de guitarra identificará al Joker a lo largo de toda la narración) y el esquema de suceso, enfatizando una sensación de urgencia por el uso de la banda sonora. En esta, tras el “atributo sonoro” identificativo del Joker, se reproduce un motivo incidental que marca la cronología apresurada de una cuenta atrás, de la acotación temporal para una acción a punto de desarrollarse. Cuando parece que la cámara se disponga a atravesar o impactar contra la fachada del edificio, algo hace estallar una de las ventanas desde el interior.



La entrada en el mundo de la historia como irrupción de un “caos súbito”.

Este arranque, o momento matricial del relato, ha provocado numerosas lecturas sintomáticas acerca de un presunto sub-texto sobre los atentados de septiembre de 2001

desplegado en el filme³⁰². En opinión de Dargis (2008), sin embargo, las veladas referencias a los atentados estarían sólo vagamente articuladas, sin capacidad para conformar elementos centrales de la estructura narrativa. La propia actitud elusiva de Nolan en sus respuestas acerca de la vinculación entre el mundo de la historia y la realidad extradiegética, invita a no extraer conclusiones terminantes al respecto. No obstante, cabe resaltar que, ya sea de manera premeditada o no, la posible “variación imaginativa” o ficcional sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001 sirve para establecer un punto de entrada en el mundo de la historia, a través del efecto de primacía sobre la amenaza. Con ella se refiere, como ya se apuntó, una exposición y ordenamiento de los componentes de los esquemas de escena y suceso matriciales de la narración en los que prima el sentido de lo ominoso, de la ruptura del equilibrio en el mundo de la historia y, en la mayoría de los casos, de un antagonismo en esencia incomprensible o sumamente enigmático. La recurrencia de esta estrategia de engendramiento del relato la convierte en una convención meta- y trans-genérica, una forma (sobre)determinada de impulsar la dinámica narrativa. El efecto de primacía sobre la amenaza descubre, asimismo, un posicionamiento específico ante el conflicto, señalando, en este caso, la aparición sorpresiva del peligro (el caos súbito), y esquivando, por lo tanto, la “tentativa de la totalización” (esto es, la posibilidad de proporcionar una descripción matizada del mundo de la historia en sus potenciales conflictos intrínsecos y previos a la llegada de la amenaza).

La primacía sobre la amenaza en *El caballero oscuro* se localiza en una figura inestable y esquiva, indefinida por “imperativo (anti)categorico”, pero caracterizada desde el principio en su doble valencia de terrorista moderno (Chang, 2008) y riesgo financiero. Así invita a inferirlo la propia narración cuando, tras mostrar las operaciones de los dos sujetos enmascarados responsables de hacer estallar la ventana del rascacielos, se fija –en plano americano y en movimiento de aproximación– en una

³⁰² Para Kellner, *El caballero oscuro* emplea una iconografía deudora del “acontecimiento 11-S”: “with dark whirling clouds of smoke and explosions of sound in the opening frame suggesting a city under attack” (2010: 11). Pheasant-Kelly por su parte, relaciona esta iconografía con la irrupción de la memoria traumática en el filme y recurre a la interpretación de Baudrillard –ya presentada en el capítulo 3 de esta investigación– sobre la fascinación autodestructiva occidental sublimada por los atentados de septiembre de 2001. Diferentes significantes esparcidos por la narración de *El caballero oscuro* supondrían, así, la manifestación de la *arresting image* (la “imagen chocante” o “arrebataadora”) (2013: 142), la cual, si bien podría no afectar o conmover realmente al perceptor-espectador, sí daría muestras inequívocas de la persistencia del recuerdo traumático en los productos de la cultura de masas. La particular manifestación de este recuerdo en el formato del cine comercial provocaría un énfasis o “agrandamiento”, del que tampoco quedaría exenta la naturaleza inherentemente “espectacular” del terrorismo (2013: 141).

figura humana que da la espalda al perceptor-espectador. Enmarcado sobre los contornos de una intersección urbana, la figura sujeta una máscara orientada hacia el objetivo de la cámara. El plano concluye la maniobra de reencuadre estableciendo el punto de interés sobre la máscara y operando una leve rectificación cuando un vehículo entra en cuadro. Cuando apenas ha transcurrido un minuto y medio del metraje, esta escena proporciona un doble conjunto de claves: por un lado, para activar aspectos del esquema del personaje-amenaza, y, por extensión, para identificar el vector temático principal de la historia (el enigma de la identidad). Las escenas que siguen refuerzan el sentido de una amenaza indistinguible (cinco sujetos que ocultan el rostro tras máscaras de payaso) y carente de rasgos estables. Por otra parte, las claves proporcionadas por los diálogos ayudan al perceptor-espectador a construir los esquemas de suceso y escena asociados a la secuencia-prototipo del atraco a un banco. Aunque la mención al filme *Heat* (1995) de Michel Mann haya sido la más frecuente para glosar la apertura de *El caballero oscuro* (Dargis, 2008), la narración promueve la activación de esquemas transtextuales orientados a categorizar el texto fílmico dentro del género *thriller*³⁰³ –y

³⁰³ La elección del marco genérico del *thriller* no supone una decisión azarosa, sino plenamente consciente por parte del realizador británico. Así lo recoge Brooker, quien cita las palabras del propio Christopher Nolan para resaltar la preferencia por el realismo del *crime thriller* y la estética *noir* contemporánea como “antídoto” frente a la teatralidad y el exceso de los dos títulos de la saga Batman dirigidos por Joel Schumacher en la década previa (2012: 91-92). Esta opción temática y estética es perceptible desde el mismo inicio del filme, en una secuencia de apertura rodada en formato IMAX (alta resolución), con la que la narración introduce al espectador en el mundo de la historia mostrando un Gotham *ultrarreal*, en nada parecido a los ambientes neo-góticos de la Gotham de Burton o a los delirios *camp* de los filmes de Joel Schumacher. Según expone el propio Nolan (citado en Tritt, 2013), la preferencia por el realismo se relaciona, igualmente, con la intención de dotar a los personajes de una mayor hondura psicológica, desmarcándolos así del simplismo maniqueo de muchas caracterizaciones del universo de la historieta. Brooker (2012), sin embargo enfatiza cómo las soluciones artísticas y autoriales de Nolan responden al propósito deliberado de “re-dignificar” la franquicia del Hombre Murciélago de acuerdo a los criterios de una tradición selectiva. En oposición a la herencia del “otro Batman/Batman fallido” –el de los inocentes cómics de la década de los cincuenta, la serie televisiva protagonizada por Adam West en los sesenta y los espectáculos pop de Schumacher en los noventa–, Nolan opta por reinscribir su lectura de este icono popular en la tradición del Batman más “respetable”: el grave y oscuro vigilante de los cómics de *Darknight Detective* (la serie de Dennis O’Neal y Neal Adams realizada entre finales de los sesenta y primeros setenta), el superhéroe *hard-boiled* de *Batman: Año uno* (*Batman Year One*, 1987) y *El retorno del caballero oscuro* (*The Dark Knight Returns*, 1986) de Frank Miller y David Mazzuchelli/Klaus Janson; de *La broma asesina* (*The Killing Joke*, 1988) de Alan Moore y Brian Bolland, y, ya en los noventa, de la saga *Knightfall* (1993-1994) y de *El largo Halloween* (*The Long Halloween*, 1996-1997) de Jeph Loeb y Tim Sale. Depurando y combinando creativamente las tramas y arcos narrativos de este canon Batman del universo DC de la era neconservadora, Nolan (re)construye el personaje desde la refutación del componente teatral y subversivo-carnavalesco que fundamenta el canon “alternativo” del Hombre Murciélago. El recurso al realismo incluye, por contra, un renovado énfasis en los valores de la racionalidad, la legitimidad de la ciencia y en el uso de una tecnología verosímil con fuertes asociaciones militaristas. Según argumenta Brooker, este conjunto de decisiones de diseño y producción del Batman de Nolan darían fe del incontestable proyecto de re-masculinización del personaje. Véase también DiPaolo (2011: 56-57, 62-68) para otras referencias y argumentos sobre la

aquí las referencias son múltiples, desde títulos clásicos como *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956) a versiones más contemporáneas como *Le llaman Bodhi* (*Point Break*, 1991), *Días extraños* (*Strange Days*, 1995) –ambas de Kathryn Bigelow– o *Killing Zoe* (1993) de Roger Avary.



El efecto de primacía sobre la amenaza.

El primer episodio de la historia se cierra con el reconocimiento del personaje-villano: el Joker se despoja de la máscara y descubre su rostro ante el director de la sucursal bancaria (William Fichtner). Hasta llegar a este enfático primerísimo plano, la narración se ha mostrado restrictiva, jugando al equívoco y haciendo al espectador depender de algunas alusiones vertidas en los diálogos para establecer unas coordenadas de caracterización de la amenaza. Así, los dos payasos-atracadores con los que se abre el filme se refieren a la “pintura de guerra” que el Joker utiliza para “dar miedo” (lo cual reforzaría la idea del supervillano como “dios pagano de la guerra”, formulada por Pollard [2011: 163]). La narración “planta”, asimismo, un indicio acerca del *modus operandi* del Joker en el breve plano en el que el perceptor-espectador observa cómo el villano coloca una granada entre las manos de un atemorizado cliente-rehén. Este indicio señala una variable relevante para la construcción de los esquemas de escena y suceso de una estructura narrativa global que, según afirma Hoberman (2013: 184), está articulada en forma de sucesivos episodios/crisis de rehenes. Con el reconocimiento del Joker, el espectador confirma las hipótesis que, por la acumulación de planos-indicios previos (la focalización en la máscara y en el *tracking shot* de entrada al banco), ha localizado en la figura de este payaso enmascarado (y no en los otros cinco cómplices que acaban pereciendo durante el asalto al banco) la agencia central e instigadora del robo. De forma complementaria, la activación de rasgos y atributos del esquema del personaje del Joker emplazan a la audiencia ante una amenaza lo suficientemente

militarización del Batman de Nolan respecto al modelo canónico del cómic, así como sobre la “problemática” sexualidad del superhéroe enmascarado.

indefinida para constituirse, simultáneamente, en la expresión de un antagonismo polivalente.

El primer desenmascaramiento del Joker sirve de preludio a las sucesivas transformaciones y travestismos del personaje (más adelante, la narración lo mostrará vistiendo los atuendos de policía o enfermera). Se trata de un villano en eterna mutación, una amenaza fluida, hábil para el camuflaje (en este episodio inicial, escapa en un autobús escolar confundiendo entre una hilera de otros vehículos similares), siempre “un paso por delante”, como el mismo Joker afirma. Imprecado por el director del banco en el instante previo a la huida (“Antes los criminales creían en algo... honor ... respeto... ¿En qué crees tú?”), el Joker hace gala de su extraña (y extrema) singularidad (“Lo que no te mata te hace diferente” [*stranger*]), de su *genio*; precisamente las cualidades en las que, según recuerda Gil-Calvo (2006), reside la más genuina naturaleza del monstruo. Si la secuencia completa del robo sirve para lanzar el primer acto de la historia —centrado en una sub-trama mafiosa con la que el filme demuestra su deuda parcial con *El largo Halloween* de Loeb y Sale—, también contribuye a integrar el componente de la amenaza en un discurso sobre el poder y el riesgo económicos. Es por ello que el Joker, ese “significante inestable”, adquiere la faz del terrorista financiero: el “agente del caos” (o ejecutor de la “destrucción creadora” capitalista) que somete a Gotham a un asedio por el que se ven afectados todos los centros vitales de su estructura organizativa: de la red de transportes a los sistemas judicial, policial y sanitario.

En la línea de lo apuntado más arriba por Hoberman, Dassler-Forest (2012: 147) argumenta que la narración de *El caballero oscuro* opera a la manera de una continua gestión de escenarios de crisis (*crisis management*) o de “escalada” paulatina de los conflictos (Brooker, 2012: 199) que asolan a la posmetrópolis gothamita. En este escenario caótico y desarticulado, el Joker viene a representar la auténtica agencia inductora del cambio, la encarnación, enigmática e incontrolable, de la propia crisis capitalista. Aquí las asociaciones sugeridas por la acción compulsiva del villano-payaso se ofrecen a ser interpretadas en clave marxista. En este sentido, Bensaid advierte de cómo ya en el Marx previo a la publicación de *El capital* la noción de crisis no es tan sólo considerada en su condición de objeto empírico. En los *Manuscritos de 1857-1858*, el pensador germano ofrece también una lectura metafórica de la crisis periódica capitalista como “locura y sufrimiento de la escisión” (Bensaid, 2010: 18) que “domina

la vida de los pueblos” (2010: 10). En este estado de colapso, “La economía por entero se vuelve delirante, ‘alienada’, en tanto que esfera autónoma vuelta incontrolable” (2010: 10). Extrapolando esta reflexión al sub-texto económico desplegado en *El caballero oscuro*, la locura del Joker quedaría irremediabilmente emparentada con las disfunciones crónicas de la maquinaria del “capitalismo del desastre” (Hassler-Forest, 2012: 141-56).

El primer acto de la historia –criticado con frecuencia por su aparente convencionalismo y escaso interés (véase, por ejemplo, Foundas, 2008)– apenas reserva un mínimo protagonismo para el personaje del Joker. Su irrupción espectacular en el mundo de la historia coadyuva, no obstante, a delinear los contornos de Gotham a la sombra de un riesgo permanente derivado de la endémica infraestructura de la era neoliberal (hábitat natural del *fundamentalismo capitalista contemporáneo*³⁰⁴). Dentro de este marco de existencia material, la búsqueda del beneficio personal y a corto plazo origina un clima de sospecha que impregna la totalidad de las relaciones humanas y productivas. Tal es la esencia del plan diseñado por el Joker en el atraco al banco tapadera de la mafia de Gotham. Las primeras intervenciones dialogadas de los atracadores actúan a modo de indicio de una acción despersonalizada coordinada por un grupo humano constituido *ad hoc* y con un liderazgo (aún) más invisible que manifiesto. La contribución de cada uno de los participantes-peones en el golpe se limita al desempeño eficiente de una habilidad o conocimiento específico que, una vez mostrada su utilidad, es rápidamente desechado (Hassler-Forest, 2012: 149-50). La escena del reconocimiento del Joker le identifica, de acuerdo con este ámbito de relaciones materiales, como la fuente última de decisión: una inteligencia rectora carente de todo propósito más allá de la perpetuación del juego³⁰⁵. Para Hassler-Forest,

³⁰⁴ El uso del término por parte de Hassler-Forest coincide con la perspectiva asimilada en el presente trabajo acerca de la relación entre sistema económico neoliberal e ideología neoconservadora. Allí se adujo que ambos fenómenos se hallan íntimamente imbricados, constituyendo el neoconservadurismo el imaginario socio-político que recubre y legitima las prácticas económicas desreguladoras del capitalismo en su interpretación neoliberal. Aquí se adoptan, como ya quedó expuesto, interpretaciones como la de Susan George (2009) o Wendy Brown (2006), para quienes los intentos por establecer fisuras o puntos de desencuentro tajantes entre ambos sistemas resulta un ejercicio, cuando menos, abocado a cierta futilidad. Como afirma Hassler-Forest, en el interior de la simbiosis entre neoconservadurismo y ética económica neoliberal, la función del primero reside en proporcionar un manto de legitimación para la (i)lógica praxis capitalista: “without the neoconservative values that fill up the empty core of neoliberal practices, the true nature of ‘fundamentalist capitalism’ stands revealed” (2012: 156).

³⁰⁵ Como hará saber la narración posteriormente, al mostrarnos el desdén del Joker por el dinero, la *jouissance*, en el caso del payaso asesino, radica en la acumulación de capital en forma de *potencialidad destructiva*. Hassler-Forest apunta las semejanzas entre la actitud despreocupada y displicente del Joker y

este inicio refuerza las inclinaciones temáticas de una cinta “singularly obsessed with class warfare, and with radical changes to the socioeconomic order” (2012: 149).

La acción delictiva del Joker precipita la caza del primer villano definido de la historia, el manipulador estratega financiero Lau, ejecutivo máximo de la corporación china *Lau Security Investments*. En la figura del asiático, la narrativa va a invitar a singularizar un prototipo antagónico articulado como “enemigo/rival económico”. La activación de los rasgos del esquema del personaje de Lau resalta su duplicidad (la cualidad del engaño), presentándolo como el instigador de un doble asalto al equilibrio financiero de Gotham: en una primera escena –la de su presentación en el mundo de la historia– Lau propone la creación de una *joint venture*, una fusión comercial entre la multinacional china y el emporio Wayne; y sólo un par de escenas más adelante es posible reconocer su rostro en un televisor a través del cual transmite a los líderes de las familias mafiosas de Gotham su plan para salvar los depósitos comprometidos a resultas de la acción inicial del Joker. Su talante taimado vuelve a exhibirse en este momento al informar a los mafiosos de que ha ejecutado la salida de los capitales de Gotham por iniciativa propia, con el objetivo de ponerlos a buen recaudo en China, donde las autoridades no extraditarán “a uno de los suyos”. Se refuerza, por tanto, la dependencia e “indefensión” de los representantes del “lumpen” criminal gothamita, incapaces ya de ejercer el control sobre una ciudad asediada por amenazas externas, versátiles y de pronunciada movilidad.

Ante esta potencial perturbación al “armónico” fluir del capital global, Bruce Wayne/Batman se arroga el derecho a instituirse en la agencia reguladora del mercado.

las del multimillonario *playboy* Bruce Wayne (2012: 150-152). La narración ofrece indicios de esta analogía entre ambos personajes mostrando a Wayne dormitando en postura indecorosa mientras los miembros de su junta, incluido su asesor tecnológico el Sr. Fox (Morgan Freeman), celebran una reunión de negocios en la primera escena ambientada en el Edificio corporativo de *Wayne Enterprises*. Tanto el Joker como Bruce Wayne (y también el magnate chino Lau, [Chin Han]) representan las formas o facies difusas del capital financiero en los tiempos de la globalización, estableciéndose un agudo contraste entre estos y el carácter más tradicional, “colorista” y étnico de las “familias del crimen” de Gotham (Hassler-Forest, 2012: 150). Frente a la jerarquía que los mafiosos tienen en las narrativas del cómic –y, de nuevo aquí, se hace obligatoria la mención a *El largo Halloween*–, en *El caballero oscuro* apenas desempeñan un papel sub-alterno, a manera de “ambiente”, sin capacidad para activar rasgos permanentes y contrastados de los esquemas de personajes. Se trata, por tanto, de un Gotham donde la estructura económica del crimen local ha cedido su primacía para quedar subsumida bajo los flujos y turbulencias de la violencia de los grandes capitales globales. Sobre el fondo de ese (sólo aparente) maniqueísmo del enfrentamiento entra el bien y el mal en Gotham, Bruce Wayne/Batman vendría a defender los intereses de un capitalismo Fordista y patriarcal (Hassler-Forest, 2012) frente a la amenaza disruptiva del Joker, representante de una “materialidad radical” (Losilla, 2008), la crisis-locura capitalista encarnada, pero desprovista de toda conclusiva traza de identidad.

Para ello, se procura un amplio margen de actuación por medios tanto legítimos como extralegales. En una narración que progresa, como aquí se sostiene, sobre la reflexión acerca del dilema heroico, es posible percibir desde el mismo arranque la connivencia entre los héroes oficiales/oficialistas y el (super)héroe al margen de la ley. Ello es resaltado por la narración en la primera aparición de James Gordon (Gary Oldman) –teniente al mando de la Unidad de Delitos Mayores (UDM) y, más tarde, comisario de la policía de Gotham–, quien es mostrado en la azotea de un edificio gubernamental junto al reflector que sirve de señal de llamada-alerta para convocar a Batman. En esta escena, Gordon verbaliza ante la agente Ramirez (Monique Gabriela Curnen) su indubitable apoyo al superhéroe enmascarado: “Me gusta recordar a todos que está ahí fuera”. El posterior momento en el escenario del atraco del Joker ejemplifica el pacto entre la doble faz heroica al desvelar que la policía está ejecutando un plan ideado por Batman: introducir billetes irradiados en el mercado de la droga para seguir la pista a cinco bancos que operan como lavaderos de dinero para la mafia local. La aportación técnico-logística de Batman a la policía (suya es la tecnología que permite marcar los billetes) supone la versión paralegal de una actividad ejercida, igualmente, por medio de los intereses empresariales de Bruce Wayne. Como prueba el diálogo entre Fox y Wayne en la escena posterior a la reunión con Lau, la posibilidad de un acuerdo comercial con el empresario chino no es sino una treta del protagonista para comprobar las (turbias) cuentas de *Lau Security Investments*, cuyo crecimiento exponencial ha atraído la atención del representante-custodio (el “protector vigilante”) del orden socioeconómico gothamita y, por (superheroica) extensión, también global.

Como sostiene Hassler-Forest, “Batman’s superpower may indeed be defined as Capital in the most literal sense” (2012: 147-48); aún más, se trataría –por obra y “mágico” efecto de una sobreinversión puramente ideológica– de un capital aureolado de una incontestable legitimidad. En Bruce Wayne/Batman, la narración induce a identificar al paradigma del agente económico que opera en una suerte de “cordón sanitario” de *fair trade*, en la “ilusión” de un capitalismo financiero autorregulado pero responsable. La violación de Lau de este régimen de capitalismo “virtuoso” y “trascendente” implícito en la dualidad entre el rico heredero y el superhéroe justiciero desencadena la primera excursión en la gran pantalla del Hombre Murciélago allende las fronteras de Gotham. Este núcleo narrativo ambientado en Hong Kong –y más parecido a las artificiosas *set pieces* ejecutadas por otro (super)héroe paralegal, el Ethan

Hunt (Tom Cruise) de las narrativas cinematográficas de *Misión imposible*— va a metaforizar una suerte de “ajuste de cuentas” contra la osadía del bullente capitalismo chino³⁰⁶. La retórica y la práctica de la “rendición forzosa” son, de tal manera, transcodificadas en el texto para revelar la otra cara de la Guerra contra el Terror: la necesidad de reafirmar el liderazgo y la excepcionalidad norteamericanas en el mundo mediante el despliegue de una práctica capitalista avasalladora e imperturbable ante las limitaciones impuestas por las fronteras jurídicas y culturales.

La narración recurre a esquemas de suceso de marcado tipismo para recrear el episodio de la rendición forzosa de Lau. Los esquemas transtextuales invocados pertenecen aquí a las historias de súper espías a la manera del mencionado Ethan Hunt o del prototipo clásico de James Bond. En un montaje de escenas que sirve de transición hasta la presentación del episodio climático, la narración muestra los preparativos del asalto a la guarida/centro financiero del villano internacional Lau. Como corresponde a la secuencia de acciones característica de este esquema particular, el héroe diseña un plan con la ayuda de un mentor o mentores (Alfred Pennyworth [Michael Caine]) que le proporcionan las herramientas (o “dones”) necesarias para el correcto cumplimiento de dicho plan.

En el episodio de la rendición se traslucen las valencias más prístinas y sobredeterminadas del ideologema del liderazgo en el texto fílmico. Antes de que las acciones del Joker emborronen el maniqueísmo moral del relato tras este excursus narrativo inicial, la misión encubierta en Hong-Kong sintetiza de forma extraordinaria la operatividad de esa alianza sugerida por Valantin (2008) en su estudio sobre cine hollywoodense y poder global norteamericano. Este núcleo de la narración transmuta los discursos neoconservadores sobre la virtud y la superioridad de EE.UU. (la retórica imperialista del “nuevo siglo americano”) en un vehículo ficcional articulado como ejercicio de exhibicionismo contra la nación emergente que amenaza con derrocar la supremacía económica del capitalismo global estadounidense. Esta “variación imaginativa” sobre el dominio geoestratégico global supone, en consecuencia, una prueba de fuerza del complejo industrial-militar y del entretenimiento estadounidenses,

³⁰⁶ A este respecto, es también significativo el comentario burlesco de Harvey Dent (Aaron Eckhart) en la escena en la que un sicario al servicio de la mafia intenta asesinarle infructuosamente valiéndose de un revolver de fabricación china.

o, en otras palabras, de la narrativa maestra o metarrelato del capitalismo estadounidense servido en formato de *blockbuster* espectacular.

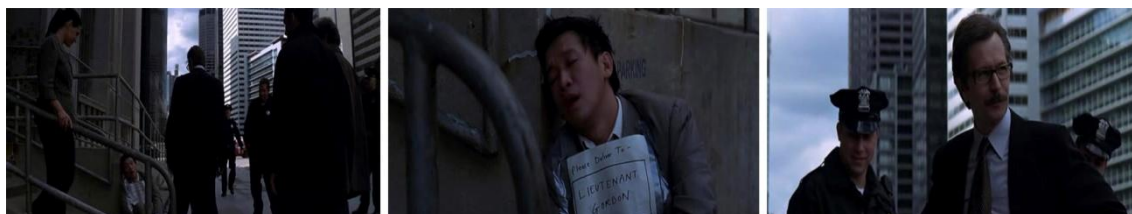


La “fantasía del rescate” en formato de lujo capitalista.

En una operación escenificada como puro espectáculo vitriólico *à la Hollywood*, la narración posiciona (estratégicamente) al espectador ante el despliegue del glamur³⁰⁷ y la sapiencia táctica y tecnológica norteamericanas, empleadas aquí para combatir –igual que en las narrativas de guerra imperialista de principios del siglo XX– a un pérfido, y racialmente inconfundible, enemigo asiático. La secuencia termina con una escena en la que el centro diegético de la narración se encuentra de nuevo en Gotham –a las puertas del edificio de la UDM, según permite inferir la narración– para asistir a la entrega de Lau a las autoridades. El empresario chino es presentado en este momento a la manera de un trofeo humano, un hombre esperando tan sólo a ser ajusticiado por una agencia legal que, paradójicamente, opera más allá (o por encima) de toda limitación jurídica. Las sonrisas de Gordon y los oficiales que le rodean delatan la connivencia de los representantes del orden con el justiciero al margen de toda ley, sancionando

³⁰⁷ El último indicio servido por la narración en la secuencia de montaje previa al episodio en Hong Kong, muestra al fiscal del distrito Harvey Dent y su pareja y asistente Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) –a la postre amor de juventud del propio Bruce Wayne– a las puertas de un teatro. Allí comprueban, entre atónitos y divertidos, cómo la función de ballet ruso a la que pretendían asistir ha sido cancelada al no poder comparecer las integrantes de la agrupación por haberse “fugado” con el multimillonario *playboy* de Gotham. La narración exhibe el recorte de periódico colocado en la puerta del teatro, en el que se hace referencia a un “crucero del amor” (*Love boat*). Tras el siguiente corte en la edición, el perceptor-espectador puede comprobar la veracidad del hecho: la acción contra Lau es presentada como un crucero de lujo por tierras exóticas, con un apolíneo Bruce Wayne leyendo en la cubierta de un lujoso yate mientras, sorbiendo de un vaso, descansa sentado a tan solo unos metros de una pléyade de bellas jovencitas rusas tendidas al sol. La operación de guerra es, de tal manera, escenificada como actividad recreativa y ocasión para la mostración ostentosa del “brillo” irresistible del capital. La irrupción en escena del hidroavión que, según marcaron indicios precedentes, servirá a Wayne para sobrevolar ilegalmente el espacio aéreo chino, ilustra otro de los aspectos más controvertidos de la Doctrina Bush. La alianza del magnate norteamericano con los piratas-mercenarios surcoreanos –cuya presencia, la narración elide significativamente– recrea en el relato las tesis neoconservadoras acerca de la conveniencia de pactos y asociaciones “flexibles” con estados/agencias internacionales para la consecución de los intereses vitales y nacionales de EE.UU. en el nuevo escenario internacional de la Guerra contra el Terror. De acuerdo a esta muestra de la particular *realpolitik* neocón, dichas alianzas habrían de favorecerse y mantenerse incluso en aquellos casos en los que las deficiencias democráticas de dichos estados/agencias hayan sido repetidamente probadas.

positivamente esta mutación ficcional de la “excepcionalidad” estadounidense, y reclamando similar respuesta del perceptor-espectador³⁰⁸.



La “rendición extraordinaria” del enemigo económico asiático.

Aunque, más allá de su extraordinaria revelación de parte del programa ideológico del filme, el segmento centrado en la captura del villano Lau parezca superfluo, semi-autónomo y algo arbitrario para la economía narrativa del relato, en el mismo se concentran indicios que resultarán relevantes para dar coherencia a la cadena de motivaciones e intencionalidades de las agencias del mundo de la historia. Así, el uso de la tecnología sónar ideada por Fox para mapear entornos urbanos será reconvertida, más tarde, por Batman en un complejo súper-sistema de vigilancia para Gotham. De igual forma –como una reflexión del comisario Gordon hará saber tras los atentados del Joker a la UDM– la detención de Lau formaba parte del “plan maestro” del payaso asesino. Ambos hechos se convierten en hipótesis verificadas a partir de leves pistas plantadas en la narración y sostenidas por la dinámica de la curiosidad espectral acerca de acontecimientos pasados del mundo de la historia. La narración demuestra en estos primeros treinta y seis minutos (aproximados) de metraje que efectuará una disposición marcadamente desigual de las informaciones indispensables para inferir el sentido de la historia. El resultado final es una narración en la que la temática principal del dilema identitario y del enfrentamiento entre fuerzas antagónicas halla su correlato formal-estructural en las dinámicas complementarias del *suspense* y la *sorpresa* (Chatman, 2013: 79-83). Desde esta perspectiva, la afirmación ya referida del Joker –su condición de actor siempre “un paso por delante” en el escenario de la crisis gothamita– puede ilustrar la manera en que la comparativa entre el villano agregado o subordinado (Lau) y el supervillano absoluto de la función (Joker) se relaciona, de nuevo en clave

³⁰⁸ Unas escenas antes, en el preámbulo a la incursión del Hombre Murciélago en la fortaleza de Lau, la reunión de este con Fox termina abruptamente tras recalcar el delegado de *Wayne Enterprises* que la corporación a la que representa no se prestará a llegar a acuerdos con una empresa sospechosa de estar involucrada en actividades ilícitas. La actitud y plática de Fox en este momento de la trama reproducen la concepción acerca de la superioridad moral “inherente” a la práctica económica de Bruce Wayne, figura (super)heroica detentadora de la virtud esencial del capitalismo estadounidense.

ideológica, con la sutil distinción apuntada por Bauman (2007) entre *riesgo* y *peligro* en el marco de la globalización.

En el cumplimiento de su función de regulador económico vicario del universo diegético, Batman confronta en Lau apenas a una amenaza-riesgo “predecible”, esto es, un “peligro calculable” (Bauman, 2007: 20), que señalaría un ilusorio sentido de certeza ante los terrores de la “globalización negativa”. Por el contrario, en el Joker el espectador ha de identificar al peligro real, a la amenaza auténticamente destructora, aquella cuya ominosa acción se propaga, advirtiendo de la erradicación de toda esperanza. El Joker es el excedente de riesgo (el peligro) de la ecuación irresoluta de la globalización, una *clase* distinta de criminal (“a different class of criminal”, como el propio villano sostiene) cuya mímica perversa de los modos legítimos del capitalismo global lo abocan a erigirse en la suprema agencia del terror (el “agente del caos” conjugado en cuanto disfunción terminal del sistema económico instituido). Ello es patentado, por mencionar un ejemplo, en una escena emplazada en montaje alterno con la operación de Batman en Hong-Kong. En la misma, el Joker se manifiesta en un local clandestino del mafioso afroamericano Gambol (Michael Jai White); allí, anima a los secuaces de este a unirse a su causa (acabar con Batman) y lo hace recurriendo a la retórica propia de una charla de liderazgo empresarial: “Nuestra organización es pequeña, pero tenemos muchas posibilidades de ‘expandirnos como la pólvora’” (*aggressive expansion*, en el diálogo original en lengua inglesa).

El núcleo narrativo de la detención de Lau sirve, en consecuencia, para transicionar desde la gestión de un riesgo manejable a la inmersión en un contexto poblado de una incertidumbre mucho más profunda, un ámbito de violencias múltiples que planea sobre la totalidad del cuerpo social y del aparato institucional instituido. Según expone Neyrat: “Entender la violencia en la era de la globalización supone entender lo que la globalización tiene de violento” (2013: 73). En esta era de la globalización negativa:

El fantasma de la vulnerabilidad planea sobre el planeta “negativamente globalizado”. Todos estamos en peligro y todos somos peligros para los demás. Sólo hay tres papeles posibles que representar: el de perpetradores, el de víctimas y el de “daños colaterales”. (Bauman, 2007: 127)

En el interior de este espacio-mundo inestable, la confianza se ha convertido en un valor en quiebra, la identidad se presenta como antesala del engaño y la dependencia

material y los conflictos de poder niegan la posibilidad de una convivencia auténticamente democrática. A la luz de esta realidad, Gotham aparece como el epítome de la *excremental city* (Wood, 2003) en su inflexión neoliberal, el infierno de competitividad e insolidaridad humanas resultado de las políticas desreguladoras heredadas de la era Reagan-Thatcher. La corrupción imperante en Gotham es señalada desde la apertura narrativa con el episodio del atraco como ejemplificación de la doctrina económica sobre la flexibilidad del mercado laboral (esto es, la “mano de obra desechable”), pero también mediante la disposición de indicios favorecedores de la activación de diferentes hipótesis de suspense. Uno de los más relevante atañe al papel desempeñado en la trama por Wuertz (Ron Dean) y Ramirez, los agentes infiltrados en la UDM por el *capo* mafioso Maroni y, más tarde, puestos al servicio del Joker. En el primer diálogo de Ramirez con Gordon se alude a la enfermedad de la madre de la agente, a la sazón motivo de la traición que desemboca en la muerte de Rachel y la transformación de Harvey Dent en el villano Dos Caras. La razón para el proceder de Ramirez, como ella misma confiesa, se debe a su dificultad para asumir los gastos derivados de la asistencia médica a su progenitora³⁰⁹.

Este hecho, en apariencia marginal (aunque de notables consecuencias) en la estructura narrativa de *El caballero oscuro*, evidencia el cortocircuito entre las configuraciones de la infraestructura económica y el ideal político de justicia e igualdad en el mundo ficticio de Gotham. A pesar de constituirse en una “percepción bloqueada”, denegada a la posibilidad de quedar integrada en un discurso totalizador sobre las paradojas terminales del sistema capitalista, la necesidad de Ramirez ilumina –aunque sea débilmente– la verdad escondida tras la ilusoria “gestión del riesgo” (Bauman, 2007: 128).

³⁰⁹ La narración presagia la dilación mediante dos indicios: la referida conversación de Ramirez con Gordon y la escena en que Dent abandona en coche el lugar en el que se ha producido la primera detención del Joker. Escoltado por Ramirez, Dent se introduce en un coche policial pilotado por Wuertz y la narración invita a centralizar en la agente hispana la fuente de una hipótesis de suspense. El desplazamiento de la cámara desde un plano general de la situación hasta un plano medio sobre el rostro contrariado de Ramirez sirve a la manera de indicador de la posterior suerte de Dent, tanto como del conflicto interno experimentado por la agente de la UDM.



La narración permite inferir la traición de Ramirez y la caída de Harvey Dent.

En este sentido, la irrupción del Joker en el mundo de la historia (sobr)expone un problema más esencial que atañe al conjunto de la sociedad gothamita; una sociedad corrupta hasta sus mismos cimientos, tal y como la sucesión de atentados –ejecutados casi siempre con la ayuda de agentes puestos al servicio del orden instituido– habrá de demostrar. Según recalca Gordon en su primera reunión con Dent: “En esta ciudad, cuantos menos sepan algo, más segura es la operación”. Ello no evita la muerte del comisario Loeb y de la jueza Surrillo. En esta danza macabra propiciada por el payaso asesino, la verdadera faz del entramado institucional gothamita –un “mundo (ya) sin reglas” con anterioridad a la llegada del payaso terrorista– es mostrada en toda su descarnada verdad. Y ello se hace posible si se conviene que el terrorismo supone sólo el “rostro pesadillesco de la globalización”:

El terrorismo debe antes que nada y por encima de todo considerarse un difuminador de identidades... [E]l terrorismo comparte estructura con la globalización, una estructura “celular”, en red, que Appandurai diferencia de la estructura “vertebrada” de los Estados-nación. Esta similitud no es superficial, pues “las formas de terrorismo global que tenemos en mente tras el 11 de septiembre no son sino ejemplos de una transformación más profunda y vasta en la morfología de la economía y la política global”. En este sentido, el terrorismo representa el “aspecto violento y asimétrico” de tal transformación. (2013: 80)

Hassler-Forest apunta las variadas interpretaciones acerca del prototipo antagonista del Joker (2012: 155), al que se emparenta, indistintamente, con fenómenos/figuras tan dispares como la red terrorista internacional Al Qaeda o el paladín del neoliberalismo italiano, Silvio Berlusconi. Esta interpretación polivalente establecería los lazos y analogías entre el carácter difuso y rizomático del terrorismo fundamentalista contemporáneo y las maniobras del gran capital mediático y político. Hassler-Forest, sin embargo, no suscribe la doble valencia del prototipo y prefiere limitarse a una lectura de corte marxista “clásico”, focalizada en los aspectos de la

economía política: “The Joker may ... be interpreted more productively as a new signifier for the systemic threat of the permanent disposable workforce of post-Fordist capitalism than as an allegorical representation of globalized terrorism” (2012: 152).

Desde la postura aquí defendida, sin embargo, la multivocidad del sentido (el proceder mismo del imaginario) se adhiere a la ambivalencia caótica y destructora materializada en el Joker. Como da a percibir y comprender la narración eliminando las catálisis o satélites narrativos que permitirían presenciar las maquinaciones del Joker, esta agencia (antagónica) terrorista reproduce, cual doble maligno, la supuesta impredecibilidad de la crisis capitalista. El enigmático payaso³¹⁰ se sitúa en el centro de una “red invisible”, polimorfa y alimentada por los mecanismos de dependencia que difuminan los absolutos morales y enrolan a los colectivos más diversos (grupos mafiosos, funcionarios públicos, etc.) hacia la consecución de un demente (anti)plan maestro. El Joker, entonces, como puro acto, epicentro de una dinámica violenta fuera de todo control y regulación posible, que –retomando los argumentos de Neyrat– subsume la paradoja de la globalización y el terrorismo (o de la globalización como terrorismo “por otros medios”):

Por una parte ... el terrorismo, tal como lo conocemos hoy, es efecto de la globalización; por otra ... es también su agente. El terrorismo no es únicamente consecuencia de la globalización, sino que la fabrica en la medida en que ... el terrorismo constituye un factor de hibridación, de cruzamiento de los flujos de capitales, tecnologías y religiones. Tal imbricación de fenómenos hace vano, pura y simplemente, cualquier intento de eliminación de los terroristas. (2013: 80-81)

Esta (con)fusión de los límites precipita la aceptación de un paradigma cambiante, el que fluctúa del Estado-nación a la *nación-mercado* (Hassler-Forest, 2012: 154). *El caballero oscuro*, con toda su sucesión de sobresaltos y sorpresas narrativas, emplaza al espectador a recrear de forma vicaria la amenaza de descomposición del mundo de las antiguas certezas como “efecto colateral” del triunfante metarrelato del capitalismo estadounidense. Según defiende el propio Hassler-Forest, el filme de Nolan no sería sino la prueba taxativa de la inestabilidad de las metáforas narrativas que intentan dar

³¹⁰ El Joker puede considerarse una identidad radical sin un rostro real, sin pasado; una forma de locura extrema separada de toda motivación legítima, el frenesí de un caos tautológico y autopropulsado.

cuenta de este cambio paradigmático, característico de la era del terror. Ante esta acuciante certeza, la labor de Batman (el “regulador superheroico”) se revela, no como la esperanza de la reinstauración de un orden democrático depurado de disfunciones crónicas, sino como el delirio paternalista de un defensor irredento de la propiedad privada y de la nostalgia del capitalismo Fordista. Así lo advierte Hassler-Forest resaltando las semejanzas entre la estructura narrativa de *Batman Begins* y la de la segunda entrega de la trilogía de Nolan; en ambas, “the worldview represented by the superhero ... can be defined as fundamentally reactionary” (2012: 155). Aquello que el superhéroe enmascarado pretende donar a Gotham no se trata de una utopía democrática de igualdad y justicia, sino más bien de la enésima vindicación de su derecho de herencia: su condición de señor feudal de la oscura posmetrópolis (Marc DiPaolo, 2011).

Aquí reside el perverso juego de identificaciones operado por el filme. Frente al inmovilismo del vástago del gran patriarca Thomas Wayne, el Joker viene a encarnar la posibilidad de un cambio radical para la faz de Gotham. Dicho cambio sintetiza una suerte de deseo inconfesable que la narración ha alimentado activando de forma prolija los atributos de pensamiento del esquema del personaje antagonista. En *El caballero oscuro* el espectador no se halla ante un villano estereotípico, carente de sofisticación, sino ante un verboso apologeta del caos, cuyas intenciones resultan, al tiempo, temibles e irresistibles. Para Hassler-Forest, ello sería la prueba irrefutable de una postura ambivalente hacia el realismo capitalista:

The attraction we feel for the Joker ... reflects our ambivalence in the face of a new form of capitalism that is as monstrous, chaotic, and unpredictable as it is inescapable ... our inability to imagine a world without capitalism, and these films’ failure to articulate a society that offers an alternative to our own is therefore indicative of the larger cultural failure to imagine viable alternatives to capitalism. (2012: 126)

Sin duda, una de las escenas que más acertadamente transmite la recursividad de la narrativa capitalista de *El caballero oscuro* la supone aquella en la que Alfred intenta instruir a un perplejo Bruce Wayne en los secretos de la mente del Joker. Según admite el sagaz mayordomo, la pretensión de penetrar el marco de pensamiento de alguien que no persigue “algo lógico, como el dinero” (sic) se presenta como una misión hartamente

complicada. El Joker aparece, por ello, a la manera de una identidad-límite que empuja, por la vía catastrófica, hacia la creación de un nuevo imaginario. Batman –en sí otra identidad liminal– actúa, sin embargo, como el mecanismo de sutura ante la potencial quiebra en el poder fascinador de la gran narrativa del capitalismo global. De tal forma, la apelación a la función terapéutica de la ficción transmuta (o “transcodifica”) el ímpetu legitimador del *statu quo* económico-material de la meca del entretenimiento mediático mundial. La explotación comercial, marcadamente interesada y rentable, de esta narrativa del conflicto aparece así como un ejercicio de perverso exhibicionismo ideológico, travestido como antídoto contra la presión del trauma. De acuerdo a esta percepción inhabilitada para imaginar más allá de las lindes de la *doxa* económica vigente, *El caballero oscuro* procuraría, en suma, una (frágil) fantasía compensadora acerca del apaciguamiento de la faz destructiva capitalista.

6.1.3. Las políticas del héroe ambivalente.

Culminada la detención de Lau, la narración ofrece al perceptor-espectador un indicio para certificar la reorientación del curso de la historia. La reunión (escena-satélite) de Dent y Gordon con el alcalde Anthony García (Nestor Carbonell) posterior al arresto de los mafiosos de Gotham se ve interrumpida por la sorpresiva aparición de una figura humana que golpea el ventanal de la oficina municipal. El cuerpo, colgado de una soga, está embutido en un traje similar al del Hombre Murciélago, pero lleva la cara pintada como el Joker. Cuando la policía descuelga el cadáver del desconocido, se percibe, a través de la perspectiva de Gordon, el mensaje escrito en una carta comodín (el Joker) adherida a la solapa del traje: “Que el verdadero Batman se ponga en pie”. La narración extiende, de tal forma, un doble indicio: en el nivel de la trama, la resolución de las familias mafiosas de unirse al propósito del payaso de desenmascarar y acabar con Batman; en el nivel del tema o estructura profunda del relato, un énfasis en el dilema de la identidad. Si, como se apuntó en el apartado previo, la introducción del Joker en el mundo de la historia juega con la confusión como dinámica de activación del esquema del personaje, lo mismo ocurre en el caso del vigilante de Gotham.

La entrada de Batman sucede a la espectacular puesta en escena del villano, y lo hace por medio de alusiones a su poliédrica e incoherente condición de mito popular, justiciero incansable y amenaza criminal. El primer indicio lo proporciona la silueta de la *batseñal* sobre el cielo de la metrópolis gothamita (un marcador disuasorio e

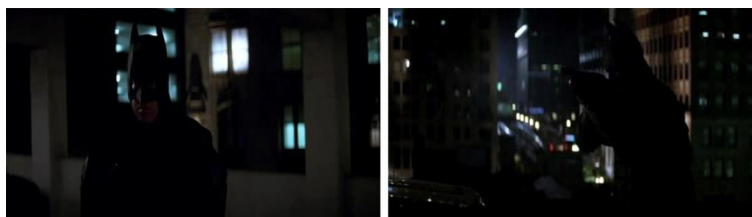
intimidador contra los delincuentes y maleantes locales); de seguidas, la conversación entre Wuertz y Ramirez en las oficinas de la UDM informa al perceptor-espectador de la investigación en curso para atrapar al superhéroe enmascarado. El plano de detalle sobre el tablón con los sospechosos (*Batman suspects*) sintetiza a la perfección la manera en que la narración tematiza, desde su mismo arranque, el dilema heroico: por medio de un corto movimiento en panorámica vertical, se observan sólo tres instantáneas de “sospechosos”: una foto de Elvis Presley envuelto en una extravagante capa roja, un retrato de Abraham Lincoln, y una fotografía borrosa de un misterioso individuo, de rostro indistinguible, que parece haber sido capturado furtivamente por el objetivo de la cámara en mitad de un paisaje nevado junto a los restos de un accidente aéreo. La narración ilustra, a la manera de un acertijo, la colisión de las identidades del héroe: la fotografía del hombre en la nieve quizá sirva como indicio transtextual para enlazar –como también lo hace la fugaz intervención del villano Espantapájaros (Cilliam Murphy)– la trama de *El caballero oscuro* con la entrega precedente de la trilogía Nolan; la alusión a Elvis realza el valor icónico del superhéroe, también en el interior del universo diegético; sin embargo, es el retrato de Lincoln el que concentra una mayor carga simbólica en este estadio de presentación del personaje³¹¹. Significativamente, el retrato del político estadounidense –en sí, un icono democrático– está superpuesto a otra imagen que resulta imperceptible. De esta forma, la narración desencadena la activación de hipótesis sobre la naturaleza real de la identidad y heroicidad del prototipo heroico protagonista: mito y ambivalencia –el estatuto intersticial entre la oficialidad y la “marginalidad”– sirven como referencias primeras para resaltar el misterio de la identidad en el filme.



La narración establece el dilema de la identidad como eje temático del filme.

³¹¹ La referencia a Lincoln cobra una singular relevancia que enriquece la lectura ideológica del filme. En la mitología política norteamericana, el decimosexto presidente de la nación encarna la figura del *legitimate law breaker* (Shelton-Lawrence & Jewett, 2002: 131-132): un dirigente con una ambigua relación con la ley, cuya caracterización mezcla los rasgos de los héroes oficiales y los *outlaw heroes* (Ray, 1985: 64).

El núcleo narrativo que sigue a las dos escenas en las instalaciones de la UDM difiere aún más el reconocimiento del auténtico héroe de la historia. En este caso el espectador presencia la intromisión de dos falsos Batman en el aparcamiento en el que se está celebrando el encuentro entre el Espantapájaros y los integrantes de la rama esclava de la mafia gothamita. Aquí un esquema de escena y suceso prototípico³¹² experimenta una ligera variación por la confusión acerca de un Batman “duplicado”. Sólo la entrada en escena del Batmóvil presenta el indicio irrefutable de la llegada definitiva del héroe. El final de este segmento de acción ensalza el derecho a la “excepcionalidad” del prototipo heroico protagonista; así, en respuesta a la excusa aducida por uno de sus imitadores, Batman replica con vehemencia (en las que son sus primeras palabras en el mundo de la historia): “¡Yo no necesito ayuda!”.



Los falsos indicios sobre la identidad superheroica.

En un movimiento análogo al que descubre ante el perceptor-espectador al agente-amenaza en el mundo de la historia, la presentación del prototipo heroico caracteriza, como ya se anticipó, una “identidad al límite” (Imbert, 2010: 279). Ello problematiza de manera notable la resolución del dilema heroico desplegada en la ficción de *El caballero oscuro*. Una vez han caído las estrictas fronteras que separaban a los héroes y monstruos de la épica clásica y de sus derivados modernos, ambas instancias se ven impelidas a vivir en vecindad, a coexistir en los límites de una indefinición o ambigüedad endémicas³¹³. Partiendo de los estudios de Jean-Pierre Vernant sobre la tragedia griega, Gil-Calvo (2006) recuerda que dichos límites son metaforizados por la máscara, objeto en el que se sustancia la dialéctica entre identidad y alteridad. La máscara ilumina un modo de conciencia predispuesto ya al “desencantamiento”, a la

³¹² Ambientación nocturna, líderes mafiosos con acento y rasgos étnicos distintivos, mercenarios portando subfusiles Uzi, etc., son todas ellas variables esquemáticas emparentables con los filmes sobre justicieros urbanos de la década de los ochenta.

³¹³ Como señala Imbert, esta ambigüedad “esencial” se constituye en una de las marcas sobresalientes de la posmodernidad, hecho patentado por su impacto en los regímenes narrativos y estéticos del cinematógrafo contemporáneo (2010: 467).

pérdida de la inocencia prístina asociada a la *edad heroica* de la que hablaba Hegel (citado en McGowan, 2012: 124-25). El objeto se convierte, así, en el registro material y simbólico de la escisión entre “los mitos heroicos y el orden civil” (Gil-Calvo, 2006: 36), entre el salvajismo inherente al “mundo natural” y el nacimiento del Estado y el imperio de la ley.

La significación de la máscara alude, asimismo, a la colisión/confusión de identidades entre el héroe y el monstruo; ambas aparecerían, desde este prisma, como anverso y reverso de una misma identidad enajenada (una “máscara común”), al filo del abismo del no-ser (Gil-Calvo, 2006). *El caballero oscuro* se hace eco de este principio conjugando la dualidad humano-monstruo como “ambivalencia llevada hasta la locura” (Imbert, 2010: 491). Lejos de compartir la nobleza y virtud sin mácula del héroe clásico, Batman aparece, más bien, como un “monstruo del bien” (Imbert, 2010: 491) o “monstruo benévolo” (Gil-Calvo, 2006: 14), naturaleza que, a decir del propio Gil-Calvo, supondría el rasgo genético común de toda la familia superheroica. Batman es, según Imbert, “doble por definición ... y por vocación”, pero “la máscara –antifaz, traje blindado y toda la parafernalia de *gadgets* que utiliza– es la que domina” (2010: 485). Este privilegio del “lado de sombra” aleja al personaje de su faz más humana, acercándolo ineludiblemente al territorio de la monstruosidad, de lo incivilizado (la ruptura de la ley y el equilibrio democrático). La afinidad entre la figura heroica y la instancia maléfica abocaría, entonces, a una lectura del dilema heroico articulada no sólo sobre el vector del poder económico –aspecto tratado en el apartado previo–, sino también sobre su contrapartida (la otra cara de la misma moneda): el poder político.

Desde su misma creación en el mundo de la historieta, Batman “expresses an ambivalent relationship to society and the legal system, between order and anarchy” (Brooker, 2012: 185). Conviven en el personaje atributos positivos con otros que lo alejan de la ejemplaridad democrática, tales como el sexismo, la simpleza moral o su conducta proto-fascista (DiPaolo, 2011: 68-69). La dualidad del enmascarado gothamita conllevaría, en consecuencia, la manifestación de un estatuto político “excepcional” (McGowan, 2012). Este hecho estaría relacionado con la teoría de Cawelti (1975), para quien el superhéroe supone un “agente trascendente” de la sociedad (el personaje trasciende su rol social de ciudadano corriente) y una “fuerza reactiva”. Desarrollando esta idea, es posible identificar en el superhéroe enmascarado la encarnación de una (súper o ultra)humanidad elevada a la condición de singularidad política, siendo la

trascendencia apenas la mascarada con la que camuflar una quiebra en el sistema de ordenación colectiva. La violación de la norma corresponde en el superhéroe al reconocimiento de un “suplemento extralegal” (McGowan, 2012: 123) a través del cual la justicia se hace finalmente viable. Se plantearía, entonces, la paradoja de una figura al margen, o por encima, de la ley cuya misión supone garantizar el cumplimiento de la ley misma. El dilema heroico se convierte, así, en dilema ético de gran magnitud, y es justo sobre esta polaridad que *El caballero oscuro* se descubre en cuanto texto límite, en una ficción elocuente sobre las configuraciones ideológicas de un momento histórico en el que vuelve a ser urgente el debate acerca del poder y sus límites.

En sintonía con esta vía interpretativa, la aparición del Joker ha de interpretarse como el origen del cuestionamiento sobre la verdadera faz y función heroicas. El payaso desempeña, como ningún otro personaje de la historia, la función narrativa del modificador-degradador; en él hallamos al “destinador secreto” (Imbert, 2010: 487) y “centro ético” (McGowan, 2012) del relato. Con su entrada, se revuelven los cimientos de la (frágil) estructura institucional y comunitaria de Gotham. Es él, asimismo, quien demanda la re-definición de la heroicidad, empujando al relato a desvelar si la variación imaginativa sobre el liderazgo mundial estadounidense se aferrará aún al valor del mito o, por el contrario, optará por una alternativa a los grandes héroes redentores. La narración plantea esta disyuntiva a lo largo de todo el metraje, basculando obsesivamente sobre la misma isotopía de la dualidad, del rostro y la máscara, de la verdad y el engaño. Por ello, la gestión de un escenario de crisis permanente que, como se ha indicado, sustenta la estructura narrativa del filme se presenta en la forma de sucesivos dilemas morales, de oportunidades para la mostración o desvelamiento de una motivación o sentimiento genuinos. La consecuencia en el nivel de la actividad inferencial del perceptor-espectador es la activación de sucesivas hipótesis exclusivas y de suspense basadas en elecciones disyuntivas; a través de estas, las instancias heroicas, en respuesta a los desafíos del Joker, han de definir las rasgos y atributos de sus esquemas prototípicos. Así, el Joker, desde su posición de militante amoralidad e indiferencia ética, arroja al resto de personajes de la historia a la toma de decisiones radicales: ¿A quién decidirá salvar Batman? ¿A Harvey Dent o su amada Rachel? ¿Quién hará detonar antes la carga explosiva colocada en los ferries en el clímax narrativo? ¿Los temibles presidiarios o los atemorizados gothamitas?... En esta “batalla

por el alma de Gotham”³¹⁴, el Joker deviene el gran desenmascarador, lo cual equivale a considerarle un elemento revolucionario, el instigador de una hipotética reconfiguración del orden social:

¿Qué representa entonces el Joker que quiere desvelar la verdad oculta por la máscara, convencido de que esa revelación destruirá el orden social? Él no es un hombre sin máscara, sino, por el contrario, un hombre totalmente identificado con su máscara, un hombre que *es* su máscara, debajo de la cual no hay nada... Entonces, ¿cómo se relacionan Batman y el Joker? ¿Es el Joker la representación de la propia pulsión de muerte de Batman? ¿Es Batman la destructividad del Joker puesta al servicio de la sociedad? (Žižek, 2012: 73)

El Joker –esa “instancia que anula todos los valores, mancha todas las acciones, enreda todas las tramas” (Imbert, 2010: 486)– pone en entredicho la legitimidad de todos los prototipos heroicos de la historia. En realidad, Bruce Wayne/Batman, Harvey Dent y Jim Gordon no son sino tres componentes de una misma esfera de acción (heroica) obligada, por la tenacidad insidiosa del Joker, a replantearse las razones últimas de su propia heroicidad. En efecto, los tres delegados heroicos de la historia constituyen una hermandad nacida, también ella, sobre el fondo de la sospecha. Si bien Gordon y Batman son mostrados desde el inicio por la narración en estrecha connivencia, no ocurre así en el caso del justiciero enmascarado y el fiscal del distrito. Existe entre ellos una rivalidad innata, manifestada también en el relato al situarlos a ambos en los extremos equidistantes de una “rutinaria” sub-trama amorosa, cuyo epicentro ocupa Rachel Dawes. La dialéctica entre el “caballero blanco” (el héroe oficial) y el “caballero oscuro” (el *outlaw hero*) de Gotham esconde, una vez más, la resistencia histórica del imaginario cultural norteamericano a decidir, a tomar partido por un prototipo abiertamente integrado en el espacio de la civilidad, en los confines de la particular transcendencia del ideal libertario. Como refiere Ray, la dualidad “integrada” del dilema heroico estadounidense se deriva de un proceso de “borrado de los límites” que, en sí, constituye ya una vía de mitificación:

³¹⁴ Esta expresión, proferida por el Joker cerca del final de la cinta, reproduce (casi) literalmente el lema de la campaña del “Pacto con América” con la que el republicano Newt Gingrich acabó en 1994 con cuarenta años de indisputado dominio demócrata en la cámara de representantes.

The American mythology's refusal to choose between its two heroes went beyond the normal reconciliatory function attributed to myth by Lévi-Strauss. For the American tradition not only overcame binary oppositions; it systematically mythologized the certainty of being able to do so. Part of this process involved blurring the lines between the two sets of heroes. (1985: 64)

Esta consanguineidad entre los dos rostros heroicos norteamericanos queda patentada de manera ejemplar en la escena del restaurante durante el primer acto del film. En ella se produce el encuentro casual entre los dos héroes y sus acompañantes: Rachel y Natascha (Beatrice Rosen), la *partenaire* ocasional del millonario gothamita. La escena se construye sobre dos significados-informaciones principales: la demarcación de papeles genéricos (el “sentido común” y el cuestionamiento femeninos frente al excepcionalismo y las certezas masculinas) y la afinidad entre los dos modelos heroicos. La construcción fílmica del episodio enfatiza, en paralelo, la colisión entre texto (la charla de los cuatro personajes) y subtexto (la identidad oculta de Bruce Wayne sobre la que bascula “secretamente” la conversación). Para fijar con exactitud los centros de interés de la escena, la cámara oscila, mediante la dinámica del plano-contraplano, entre el parlamento de Harvey Dent y la mirada escrutadora de Bruce Wayne. Lo que se dirime a través de la plática de los personajes y la aparente competitividad entre las figuras masculinas es la fidelidad de la doble faz heroica, la perpetuación de un pacto singular en el interior de la mitología estadounidense. A la manera de un desafío a dicho “encantamiento”, son las intervenciones de la bailarina rusa las que plantean el debate sobre la legitimidad de Batman. Cuando Natascha pregunta, con un perceptible tono de crítica, quién eligió al “vigilante enmascarado”, las respuestas de Dent son concluyentes, mostrando así la vigencia del pacto:

DENT: Nosotros. Todos los que dejamos que la escoria se hiciera con la ciudad.

NATASCHA: Pero esto es una democracia, Harvey.

DENT: Cuando el enemigo estaba a las puertas los romanos abolían la democracia y nombraban a un hombre para que protegiera la ciudad. Y no se consideraba un honor, sino un servicio público.

La excepcionalidad superheroica –fuente de un régimen legal autónomo– se presenta así como un hecho necesario, moralmente justificable y con encaje en el entramado democrático; esa “indispensable” transgresión que, como apunta McGowan (2012),

metaforiza los discursos del liderazgo propios del estado de emergencia teorizado por Agamben. En la escena reseñada, la defensa más decidida de esta ambigüedad proviene del representante legítimo de los valores de igualdad y justicia democráticas. ¿Qué diferenciaría, entonces, a los héroes oficialistas de aquellos que circunnavegan los espacios de la legalidad sin jamás comprometerse con los mismos? La acción de Natascha tapando los ojos de Dent con su servilleta lanza el indicio acerca de la ambivalencia del rostro heroico en el imaginario (mítico) de la cultura estadounidense. Parafraseando la formulación de Žižek sobre la dualidad Batman-Joker: ¿Es Dent la excepcionalidad superheroica puesta al servicio del bien público? ¿Es Batman la imagen (sublimada) de un principio de poder irrestricto?



El héroe ambivalente: la herocidad oficial frente al *outlaw hero*.

Con el objetivo de legitimar ante la percepción pública (la del interior de la diégesis y la situada al otro lado de la pantalla) el estatuto excepcional del superhéroe, se hace necesario revestirlo de una aureola de responsabilidad trágica, con la carga de una misión inexcusable, pero igualmente destructora. A ello alude Dent en el final de su alocución: “O mueres como un héroe o vives lo suficiente para verte convertido en el villano”. El héroe queda así determinado como una inspiración de virtud siempre bajo el riesgo de traspasar el umbral hacia el interdicto (lo monstruoso): la conversión de su singularidad heroica en mera prueba de villanía.

A ello se refiere Vargas-Iglesias (2014b: 10) cuando identifica en el *héroe villanesco* al prototipo hegemónico de la ficción televisiva del siglo XXI. Desde esta perspectiva, la condición trágica de Batman se asemeja a la de Jack Bauer (Kiefer Sutherland), protagonista de la serie *24* (Fox, 2001-2010, 2014), y auténtico emblema de los *héroes negros* (Gil-Calvo, 2006) característicos de la era Bush. Se trata de héroes que operan en las turbias fronteras (la doble moral) del sistema como ejecutores (*enforcers*) incansables de una tarea para la que se proporcionan todos los medios (legales o no) a su alcance. Retomando la cita de Dent a la Roma clásica, este prototipo remite a una faz

heroica brutal, cuya impronta se halla igualmente inscrita en una tradición paralela a la de los héroes clásicos: la del soldado al servicio del imperio:

Un centurión condecorado, un hombre de guerra con una estructura estratégica y consecuencialista, un “hombre de hombres” más allá de toda moral que, como Julio César, amaba la traición pero odiaba al traidor, y asociaba el bien a los vencedores y el mal a los derrotados. (Vargas-Iglesias, 2014b: 10)

Este es el rostro (sombrio) del antihéroe, aquel “héroe negro mercenario o fascista, que pone su potencia criminal al servicio de una causa” (Gil-Calvo, 2006: 184). Ya queden constituidos en su versión más histriónica –como Walt Coogan en *La jungla humana* [Coogan’s Bluff, 1968] o *Harry el Sucio* [Dirty Harry, 1971], encarnados ambos por Clint Eastwood en sendos filmes de Don Siegel– o en su versión paródica (James Bond), nos encontramos ante héroes que habitan la paradoja de intentar recomponer el orden fuera del radar democrático (Gil-Calvo, 2006: 184). Frente a la “literalidad” de la violencia de los *cowboys* urbanos y el espíritu lúdico del agente al servicio de la corona inglesa, Batman convierte ese territorio paradójico en la ocasión para apelar al mito desde una conciencia trágica. Con este gesto, la tarea del héroe se convierte en *via crucis*, en el desempeño de una labor a través de la cual la excepcionalidad política comienza a emparentarse con la misión redentora. De esta manera, *El caballero oscuro* transcodifica la retórica neconservadora del Leviatán estadounidense (Kagan, 2003), esa monstruosa agencia heroica abocada a redimir a la humanidad en el escenario de un mundo hobbesiano de enemistades múltiples y perpetuas.

Así concebido, el superhéroe detenta la capacidad de extralimitarse y asumir una forma idiosincrásica de control sobre el resto de integrantes del cuerpo político. En el filme de Nolan esta dinámica toma un doble perfil: la práctica de la tortura y la implantación de un régimen de vigilancia. En el primer caso, la narración ofrece dos secuencias en las que Batman recurre a la violencia para extraer información, primero del capo Maroni y, más tarde, del Joker. Este proceder supone la prueba suprema de villanía, la ruptura de un elemental código heroico. Este gesto violento no sólo emparenta de nuevo al vigilante gothamita con el mencionado Jack Bauer, sino que desvela uno de los atributos recurrentes de los esquemas prototípicos de los héroes del cine hollywoodense de la era Bush. La tortura marca, en el ámbito de la ficción tanto

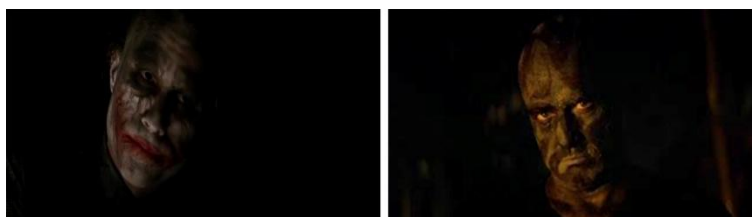
como en el mundo histórico de la Guerra contra el Terror, la ruptura de una “confianza básica”; a través de ella se trasluce la quiebra del sistema de derechos y garantías democráticas y la dislocación de los principios de cohesión moral del colectivo. Batman, como singularidad política, se inserta, en este punto, dentro de la lógica de las “medidas extraordinarias” que sustenta la acción exterior norteamericana en el nuevo siglo.

Butler (2006) y Scarry (1988) aluden a la discrepancia esencial entre el uso institucionalizado de la violencia (la tortura) y los fundamentos éticos de un estado democrático. El acto de “quitarse los guantes” y optar por la solución agresiva ha de interpretarse como el recurso último y desesperado con el que reinstaurar un sentido, restablecer una “comunicación”, puesta en quiebra por un acontecimiento traumático. La violencia se convierte en el instrumento para propiciar la sumisión absoluta de la identidad del oponente, su deshumanización en el marco de una desigual “distribución del dolor” (Butler). La dinámica agresiva transmutada, por tanto, en una estrategia de cálculo que, como cualquier mecanismo reductivo-cuantitativo, aspira a erigirse en una forma de control. Como afirma Scarry (1988), esta variante violenta del terror desempeña, con especial incidencia en tiempos de guerra o durante crisis de legitimación, una función primordial en el afianzamiento del poder estatal. La sala de torturas operada por agencias oficiales en la sombra deviene, así, otro aparato con el que manufacturar consenso.

La narración de *El caballero oscuro* permite inferir este uso político de la violencia localizando en la UDM uno de los escenarios prototípicos del mundo de la historia. Los esquemas de escena activados emplazan al perceptor-espectador ante la representación de una zona opaca (las cloacas) de la estructura institucional gothamita³¹⁵. El comentario irónico de Harvey Dent al jefe de la unidad (“Esto qué es, Gordon, ¿tu

³¹⁵ La selección de los escenarios de la historia informa de los mecanismos de actuación de un poder que, de manera simultánea, se muestra ultravigilante y convenientemente apartado del escrutinio público. Este hecho se vehicula a través de la dialéctica espacial entre el arriba (la azotea de la UDM, el apartamento de Bruce Wayne y el despacho del alcalde García) y el abajo (los calabozos de la UDM). La localización geográfica redundante en un emplazamiento del poder, significado en *El caballero oscuro* por la perspectiva privilegiada (la mirada “empoderada”) de las inmensas cristaleras de la vivienda de Wayne (localizada en la Trump Tower de Chicago) y del despacho de García, en contraste con la invisibilidad intrínseca a las operaciones de la UDM. El poder, según queda representado en el mundo de la historia, compete a una minoría de (hombres) elegidos y diestros en el manejo de unos códigos negados al conocimiento colectivo. En consecuencia, para seguir siendo efectivo, el poder ha de ejercerse en las sombras, fuera del clima de sospechas, traiciones e identidades múltiples que imperan en el microcosmos gothamita.

fortaleza?”) tras la detención de Lau resulta indicativo de las connotaciones adheridas a la sede policial. Son estas las mazmorras donde el poder ofrece/oculta su otra cara, el espacio reservado para la ejecución de la política “por otros medios”. Según defiende Gordon, en este escenario –*locus* mismo de la excepcionalidad– puede ejercer su función (para)legal lejos de la desconfianza que le inspira la cárcel del condado. Al mismo tiempo, este “reino entre las sombras” se constituye en el epicentro de una percepción naciente, aquella en la que la lógica implacable del imperio confronta sus propios monstruos).



Monstruos del imaginario imperial.

La disposición escenográfica del episodio del interrogatorio/tortura del Joker invoca la presencia fantasmal, la monstruosidad entrevista (percepción parcial), de una imagen-reflejo: el rostro aberrante de la heroicidad contenida en el relato bélico. La faz del Joker en la oscuridad retrotrae, así, a otra imagen especular de la mala conciencia histórica estadounidense, la del Coronel Kurtz (Marlon Brando) de *Apocalypse Now* (1979), variación fílmica sobre el clásico literario de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Fascinantes monstruos humanos ambos, Kurtz y el Joker se sitúan ante los héroes de la función para recordarles la mentira detrás de la “guerra justa”: la ilusión de la entrega altruista en pos del bien comunitario. Como le espeta el Joker al vigilante enmascarado, la ética y la moralidad civilizadas no son más que una farsa; afirmación que recoge, a su vez, la duda que asola a Marlow (el narrador de la novela de Conrad) acerca de las “ideas redentoras” de la misión colonial-imperialista occidental (Shohat & Stam, 2002: 128). En una secuencia deudora del enfrentamiento entre héroe y villano en el cómic de *La broma asesina*, el Joker insta a Batman a desprenderse de su máscara para abrazar su auténtica condición, aquella que los convierte a ambos, en palabras del payaso demente, en “bichos raros”, extraños híbridos nacidos de un pasado violento común. Héroe y villano de nuevo emparentados (“tú me completas”, le recuerda el Joker al superhéroe enmascarado), como rastros ficcionales (variaciones imaginativas)

de la historia material: ese registro de atrocidades salvaguardadas por el poder movilizador del mito.

De ahí se deriva la tarea encomendada a los monstruos del imaginario imperial –o “criaturas del Frankenstein imperial” (Gil-Calvo, 2006: 380) – en el interior del relato: desvelar la genealogía de la violencia de la que brotan tanto héroes como villanos. En estos monstruos se trasluce el reverso de las narrativas triunfantes de la heroicidad norteamericana, un recordatorio de la pulsión homicida que anida en el mito fundacional de EE.UU. Se trata de la violencia soterrada en esa “guerra salvaje” (Slotkin), “relato bélico” (Engelhardt) o imaginario geográfico de la “cartografía violenta” (Shapiro) sobre la que se cimenta el proyecto civilizador estadounidense, desde la conquista de las fronteras internas hasta su propagación en forma de poder global. Si en el caso de Kurtz, la narración permitía asociar esa percepción inestable y monstruosa al prototipo del “enemigo interior” (resultado de la demolición parcial del mito tras la contienda bélica en Vietnam), *El caballero oscuro* obstruye el proceso de reconocimiento, prefiriendo, por el contrario, la multivalencia, el polisemantismo de un enemigo abstracto, una figura paroxística del mal.

Como apunta Imbert, el Joker “no es nadie (sino el recuerdo de una íntima historia de violencia de la que no sabemos si es realidad o fantasía)” (2010: 486). El payaso aduce a lo largo del metraje dos historias diferentes para explicar el origen de sus cicatrices, y en ambas se detecta la burla esencial del subterfugio traumático del héroe (Žižek, 2012: 73). Si, según sugiere Hassler-Forest (2012: 90), la invocación de un pasado traumático es la base de la reinención del prototipo del Hombre Murciélago en el contexto posterior al 11 de septiembre de 2001, el Joker vuelve a situarse, entonces, como la contrapartida perversa y paródica de la intencionalidad profunda del propósito heroico. En el villano de *El caballero oscuro*, la violencia no supone una solución reactiva contra una suerte de agravio o injusticia cometida en el pasado; el ansia destructiva del personaje descansa sobre una concepción del acto violento que, en una primera lectura, se presenta como anómica y puramente lúdica³¹⁶. Por otro lado, esa faz

³¹⁶ Según añade Imbert, el Joker “no es nadie y al mismo tiempo es *otros* múltiples, una especie de imagen compuesta sacada de un imaginario del caos y de la anarquía” (2010: 486). No obstante, sobrepasando las analogías evidentes con el terrorismo fundamentalista contemporáneo, se trata de un caos investido de una carga lúdica incontestable. La breve escena del Joker escapando la de la UDM tras el episodio de la muerte de Rachel condensa en apenas unos segundos esa particular *joie de vivre* (“alegría de vivir”) asociado al personaje. Mostrando el momento en que el villano ofrece su rostro al

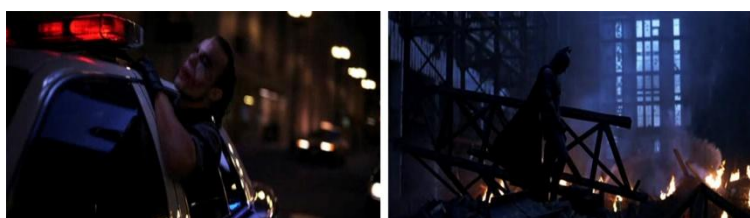
agresiva del villano se prestaría a una lectura más incómoda, sobre la base de la violencia en cuanto “liberación” o ruptura de un orden esencialmente corrupto (enlazando así con las teorías revolucionarias de Frantz Fanon o las de la “violencia sagrada” de Walter Benjamin).

Para cumplir con su tarea crucial y obsesiva, la figura del Joker detenta en la historia la función de revelar también la verdadera naturaleza de la violencia del guardián de Gotham. Frente a la agresividad ilimitada del payaso (el uso de cuchillos, bombas, bazucas, dispositivos explosivos instalados en cuerpos humanos, etc.), la violencia del superhéroe queda “desrealizada” (Imbert, 2010: 491), convalidada por las valencias de la versión de la violencia retributiva referida por Cawelti (1975). A pesar de que, de acuerdo con los descriptores del código, al superhéroe se le deniegue la oportunidad de dar muerte en cuadro, el espectador se halla, como ya se anticipó, ante un Batman militarizado, más letal que en tratamientos previos del personaje. Consecuencia (im)previsible de este poder destructivo es la conversión de una violencia defensiva y sancionada moralmente en pura violencia anárquica, capaz de retroalimentarse a sí misma. A ello apunta Prince señalando cómo en la película se produce una *reductio ab absurdum* del uso legítimo de la violencia (2009: 285-86). La narración sumerge al espectador en un universo moral —el del mundo de la historia— lastrado por “una memoria de la violencia que determina a los sujetos, les antecede y legitima su actuación, con el agravante de que a una violencia original le antecede otra, abriendo así un círculo fatal y desatando la escalada violenta” (Imbert, 2010: 490).

La violencia propicia la constitución plena de la identidad superheroica, se convierte en su esencia misma. *Batman Begins* refuerza esta idea al convertir el asesinato de los padres de Bruce Wayne en un indicador de la dinámica de transmisión entre acto violento, trauma y perpetuación de la violencia. En torno a este ciclo (de muerte) se desarrolla el debate moral acerca de la justicia, el derecho a la venganza y los medios para conseguirla. Es esta la “metafísica de la venganza” ya explorada, con mayor hondura, por Nolan en *Memento* (2000), y que en la segunda entrega de la trilogía gothamita sugiere que el afán vengativo, irrenunciable y suicida del héroe empaña la

viento desde la parte trasera de un patrullero policial, la narración informa al espectador de la siniestra vitalidad de un ser instalado en el límite. Más allá de ese instinto homicida que lo propulsa a la caza de su némesis superheroica, el Joker transmite el fondo de “placer” encerrado en el antagonismo mortal entre ambos prototipos. Con ello, se hace patente la transgresión del inflexible maniqueísmo moral que mueve al vigilante gothamita.

aparente virtud moral de su misión redentora. De esta forma, las acciones violentas de Batman en *El caballero oscuro* sólo acaban causando mayor destrucción y sufrimiento en la ciudad, hasta acabar sumiéndola en el caos. Esta agresividad irredenta es la que acaba causando la muerte de Rachel, la “caída” de Harvey Dent y el repudio público de una ciudadanía que, como demuestra la escena de la rueda de prensa del fiscal, sólo se halla atemorizada en el momento en el que la destrucción cambia de bando. Esta idea lleva a Tate (2008) a afirmar que la violencia de Batman es innata a su condición, previa a toda causa o estímulo externo. Se trataría, en suma, de una violencia “placentera” no tan distante de las prácticas mortíferas del propio Joker.



El joie de vivre del villano frente al héroe traumatizado.

¿De qué manera consigue, entonces, la narración salvar la faz heroica del superhéroe? ¿Cómo depura –si es que lo hace– su agresividad innata e inconfesable? Por una parte, ello se hace posible conservando aún el valor del trauma como fuerza movilizadora (Hassler-Forest, 2012: 90) y principio de justificación moral; por otra, negando el surgimiento definitivo de una nueva percepción –más realista, específica y descarnada– del villano. A pesar de su inconfundible atractivo y de su potencialidad icónica, el Joker –ya se apuntó más arriba– es apenas máscara: multifacética y proteica, su contorno está tan cercano a contener la polivalencia del imaginario del terror contemporáneo (el terrorismo, la catástrofe económica o medioambiental, etc.), como a quedar reducida a un significante vacío, flotando en la enérgica dinámica de las narrativas maniqueas sobre el bien y el mal. La negación de una percepción singular y localizada de la amenaza, y la preferencia por el mal abstracto e inmotivado, abocan a *El caballero oscuro* a una improductiva ambigüedad:

Paradoxically, to define the Joker as an indefinable “agent of chaos” represents a simplification that enables the preservation of a dualistic moral universe. To write off the Joker as a nihilist deprives him of nuance. Framing the Joker as an “other”, outside of understanding and society’s moral constructions, the creators

of *The Dark Knight* partially absolve Gotham of complicity. If his motives are unknowable, his moral philosophy based only on the love of chaos and destruction, then no fault lies with the city. His impenetrable nature enables the viewer to dismiss his motivations. This generates a comforting circumscription of the superhero's moral universe and precludes a nuanced exploration of the character. (Feblowitz, 2009: 14-15)

En la escena de la fiesta de recaudación de fondos para la campaña de Harvey Dent, Bruce Wayne verbaliza el dilema heroico: “Gotham necesita un héroe con un rostro”. Sin embargo, la auténtica heroicidad debe situarse en tensión con un enemigo reconocible, sólo así la claridad de la intención heroica puede perdurar sobre el poder fascinador e irreflexivo del mito. De ahí que pueda afirmarse que, para alcanzar una complejidad profunda sobre la realidad material más allá de la ficción, el mundo de la historia de *El caballero oscuro* demanda, igualmente, de un villano con un rostro. Tal posibilidad es descartada por la narración: el Joker es materialidad insolente, acto sin causa, la solución a su propio misterio, “the pure fiction without any truth hiding underneath” (McGowan, 2012: 36). El bloqueo de la función matricial del imaginario delega, en este caso, la perpetuación del relato de la caza humana (trama prototípica del *western*), de esa narrativa de la venganza que deja traslucir la incapacidad de asumir, sin ambages, un sentido de responsabilidad (y culpa) históricas.

Si, como afirma Butler (2006) —retomando los argumentos del filósofo lituano Emmanuel Lévinas—, el final de la violencia sólo se alcanza mediante el acto de “poner rostro” (humano) al enemigo, la predilección del film de Nolan por una amenaza difusa apunta a una carencia (o renuncia) fundamental. Esa “ética de la alteridad” evocada por Butler se sitúa en las antípodas de la solución, desesperanzada y nihilista, al problema de la identidad dual planteado por *El caballero oscuro*. El círculo de la violencia tiende así a perpetuarse según una particular lógica del aniquilamiento³¹⁷.

³¹⁷Es esta la lógica que subyace a la historia del bandido birmano relatada por Alfred en dos escenas separadas por el flujo narrativo. Supuesto episodio acerca de la vida pasada de Pennywoth como agente gubernamental, el relato sintetiza la pretendida “ininteligibilidad” de la amenaza, así como los medios para su erradicación. Cuando Bruce Wayne pregunta cómo se terminó con el desafío del bandido birmano, Alfred responde con un escueto: “Incendiamos el bosque”. ¿Qué separaría entonces a los criminales, como el Joker, que “sólo quieren ver el mundo arder” (sic) de aquellos que incendian bosques para atraparlos? En la crítica de Losilla se alude a esta contradicción en cuanto principio rector del filme: “*El caballero oscuro* se revela, finalmente, un extraño artefacto que se acepta y se niega a sí mismo sin

El segundo mecanismo de poder –complementario al uso de la tortura y la acción violenta– se corresponde con el empleo por parte del protagonista de una sofisticada tecnología de vigilancia. Para McGowan (2012: 130), este componente de la trama proporciona el vínculo más evidente entre el mundo de la historia y la realidad de la política contemporánea. En lo que supone un indicio de las valencias asignadas al ideologema del liderazgo en el filme, McGowan apunta al alineamiento decidido de *El caballero oscuro* con las tesis neoconservadoras de la Doctrina Bush. El despliegue de la mencionada tecnología en la cinta de Nolan se corresponde, según Hassler-Forest, con el contenido de otras narrativas cinematográficas construidas en forma de *popular cyborg fantasies* (2012: 172-86). Al igual que en títulos de décadas precedentes como *Terminator* (*The Terminator*, 1984), *Robocop* (1987) o *Soldado Universal* (*Universal Soldier*, 1992), o en la saga contemporánea de *Iron man*, “organic perception and technological data have become not merely inextricably intertwined, but also –and crucially– mutually beneficial and empowering” (Hassler-Forest, 2012: 182). La referencia al panóptico foucaultiano queda revigorizada en estos prototipos por un componente suplementario de punición tecnológicamente avanzada y asociada a la ética del combate militar. Batman deviene así un peón inserto en los modernos “juegos de guerra” imperiales, encarnando en su propio cuerpo un concepto de superheroicidad derivada de la superioridad del complejo industrial-militar estadounidense. Por su condición de acaudalado financiero, en Bruce Wayne/Batman convergen ambas facetas de la ingente maquinaria bélica norteamericana. Ello es vehiculado en el filme por las alusiones a los contratos secretos entre el gobierno y la rama de ciencia aplicada de *Wayne Enterprises*.

El cuerpo superheroico encarna así el *locus* de ansiedad de la era del terror; una ansiedad ya presente, como recuerda Doods (2010: 30), en la cultura material de los *gadgets* y herramientas de la Guerra Fría reiteradamente actualizados en estos filmes. De ahí que, además de con Iron Man, Batman se emparente con otros prototipos heroicos del cine de la era Bush, como el nuevo y ultraviolento James Bond interpretado por Daniel Craig, o el héroe de la trilogía Bourne. Todos ellos serían representaciones paradigmáticas de la masculinidad heroica en el contexto del contemporáneo estado de seguridad nacional analizado por el propio Doods en su artículo. En su condición de

solución de continuidad, que no busca la perfección sino la confrontación, la arritmia, la contradicción, la desmesura, la furia, el caos” (2008: 19).

cyborg gothamita, Batman se convierte, asimismo, en la extensión o desarrollo actuales de un régimen de visibilidad instaurado tras la primera Guerra del Golfo:

Con esta guerra, un aparato mediático que ya era poderoso se “casó” con otro aparato de la mirada: el de la vigilancia y la simulación militares. Como consecuencia, a los telespectadores se les empujaba a “disfrutar un salto cualitativo del poder audiovisual protético”. (Shohat & Stam, 2002: 144-45)

En sintonía con las tesis de Virilio, el conflicto iraquí sirvió para propiciar una nueva fase del asalto de la logística de la percepción militar sobre el imaginario global contemporáneo. Insertado en el frenético movimiento constitutivo de lo que el pensador francés denomina la *estética de la desaparición*, el viraje en el modelo perceptivo delega en las imágenes la función de constituirse en el equivalente a una munición o arma simbólica (Virilio, 1989: 1). El imaginario cinematográfico hollywoodense se pone a disposición del nuevo régimen de percepción y conocimiento literalizando la conocida metáfora de la mirada en cuanto fuente de poder. La *infoguerra* da paso, entonces, a la simulación bélica como entretenimiento de masas, el imaginario imperial penetra la subjetividad de los individuos invitándolos a revivir la experiencia vicaria de la conquista y la sumisión del enemigo. Esta “mirada conquistadora desde ninguna parte” (Haraway, citada en Shohat & Stam, 2002: 145) es, de forma simultánea, poder y juego, tal y como muestra la escena climática de la detención del Joker.

En dicho episodio final, la narración sitúa al perceptor-espectador en la perspectiva “aumentada” del protagonista. Este trance narrativo invita al espectador a la adhesión absoluta al prototipo heroico³¹⁸, la imaginación central focalizada en su posicionamiento dentro del mundo de la historia de una manera inédita en el metraje previo. La construcción fílmica conmuta la mirada espectral por la del aparato de vigilancia estadounidense de la Guerra contra el Terror; se despliega un mapa cognitivo en el que la omnipotencia del observador está dirigida a cartografiar el espacio en forma de centros de peligro y a garantizar la identificación de un objetivo. Igual que Virilio, Shohat & Stam advierten de la confluencia de intereses propiciada por la puesta en

³¹⁸ Como señala M. Smith (2003: 17), la cámara subjetiva (*POV shot*) se distingue de otra tipología de planos por proporcionar una estrategia de “adhesión multifacética” (*multifaceted alignment*) con el personaje del mundo de la historia. Esta perspectiva no sólo permite el acceso perceptivo a la realidad observada por el personaje sino que, en el contrapunto establecido con el resto de planos de una escena/secuencia, permite, asimismo, simular los estados mentales (los pensamientos y sentimientos) del propio personaje.

escena de los “juegos de guerra” posmodernos: “El hecho de que el punto de vista de los militares se convirtiera prácticamente en el punto de vista del espectador explica en buena medida el enorme apoyo del público de los Estados Unidos a la guerra” (2002: 145). Si tal fue el caso durante la primera Guerra del Golfo, *El caballero oscuro* despliega una propuesta formal (un pacto figurado de poder) delineado de acuerdo a idénticos principios, pero sostenida por el nuevo desafío histórico de la Guerra contra el Terror. La violencia de la representación emula y propulsa al mismo tiempo la/s violencia/s de la historia.

No obstante, la amenaza difusa persiste, de ahí la confusión entre rehenes civiles disfrazados de payasos y médicos-terroristas al servicio del Joker. Ante esta situación, la acción de Batman se concentra en dos objetivos: la captura del villano y la prevención de “daños colaterales” (víctimas inocentes). Con el objetivo de compensar el efecto implacable de la tecnología de la infoguerra —esto es, la negación absoluta del rostro humano—, la narración permite recrear una percepción “saneada”, la fantasía de un rescate heroico sin consecuencias mortales. En mitad de esta percepción “letal” y difuminada —a un tiempo, correlato de ciberrastreo y de visión a través de la mirilla telescópica de un arma de guerra—, el Joker aparece revestido de una inconfundible estética luciferiana, esperando en las alturas de un rascacielos y flanqueado por una manada de perros rabiosos. También a través de la percepción selectiva del particular modelo panóptico de la era del terror, la imagen del villano, lejos de quedar transmutada en una abstracción algorítmica, informa de un mal (reconocible) por erradicar.

En su discurso posterior a la muerte del comisario Loeb, el alcalde García reproduce, en toda su literalidad, el tropo de la política estadounidense en la era Bush: “La vigilancia es el precio de la seguridad”. La problemática ética promovida por el estado de emergencia/seguridad nacional es traída a colación por la intervención de Fox, una vez el asistente del justiciero enmascarado conoce de la existencia del sistema de vigilancia. La narración ha reforzado la idea de una tecnología inconfesable al mostrarse escasamente informativa sobre el desarrollo llevado a cabo por Batman a partir del modelo de sónar del propio Fox. Tan sólo un breve inserto ha proporcionado un indicio: se trata de un plano general aéreo en el que, entre las brumas nocturnas, se puede presenciar al vigilante gothamita en la azotea de un rascacielos, con una mano colocada sobre su oído derecho. El nivel aural transmite los diálogos, entrecortados y entrecruzados, de multitud de conversaciones simultáneas. El espectador es invitado en

este instante a activar una hipótesis de curiosidad que será verificada en el segmento narrativo final. Será entonces cuando el inserto podrá ser interpretado como una de las representaciones más icónicas del *zeitgeist* ofrecidas por el cine hollywoodense de la primera década del siglo XXI.



Batman y el panóptico de la Guerra contra el Terror.

La fascinación de Batman por el hallazgo tecnológico se patentó en su interpelación a Fox: “Maravilloso, ¿no?”. La respuesta de este (“Maravilloso. Inmoral. Peligroso”) actualiza el fondo moral del dilema heroico, la naturaleza de esa pregunta perturbadora que la cultura norteamericana ha tenido que afrontar con reiteración tras el imponente despliegue de su potencia tecnológica destructiva en Hiroshima y Nagasaki. De ahí se deriva que la cuestión última adherida al dilema heroico atañe necesariamente a la gestión de un “inmenso poder”, nunca antes materializado en la historia humana. La escisión trágica de la conciencia heroica norteamericana se expresa, entonces, como ambivalencia perpetua: un movimiento oscilatorio, pleno de configuraciones ambiguas, sobre los vectores de la “acción necesaria” pero de consecuencias incalculables. Prieto-Pablos (1991) advierte de la formación temprana de este prototipo heroico en la ciencia ficción literaria norteamericana de los años sesenta. Con *Dune* (1965) de Frank Herbert como paradigma, el nuevo modelo heroico manifiesta una mutación frente a los héroes luminosos de la ciencia ficción de la inmediata posguerra, aquellos en los que se encuentra el germen de una auténtica épica posmoderna (transposición ficcional de la apoteosis del capitalismo estadounidense). En contraposición al idealismo y la pureza moral de estos agentes heroicos, el prototipo de Paul Atreides en *Dune* precipita la incorporación de un nuevo imaginario:

The result is a kind of hero in whom the readers’ fears are projected more intensely than their desires. In the forties and fifties, the fears had been of the effects of a nuclear holocaust or of the despotic rule of aliens and dictatorial leaders; but there was practically always the alternative of an ideal and righteous

hero with his implicit message that hope always exists. In *Dune* (and in other narratives of a similar kind) ... that hope has been shattered.... Paul and Leto are the fallible leaders with immense power, aware of the fact that, while they must respond to their calling as leaders, whatever they do or fail to do the effects, because of their immense powers, will no longer be local and controllable. (Prieto-Pablos, 1991: 73)

La ambivalencia del héroe, su condena a habitar de perpetuo una zona gris de la moralidad, se erige en enigma irresoluble, en conflicto re-escenificado con fruición por las narrativas cinematográficas hollywoodenses, reacias a abandonar definitivamente el territorio de la imaginaria edad heroica norteamericana. Los héroes de la era (post-) Reagan así lo intentaron, revitalizando el prototipo del *hard-body icon of masculinity* del que Batman y sus iguales suponen, apenas, una versión tecnológicamente mejorada (Hassler-Forest, 2012: 180). Sin embargo, en la era del terror se abre una brecha insalvable entre ambos modelos: la miope brutalidad de los héroes reaganianos, o el festivo cinismo de sus reversos irónicos³¹⁹, transmutan en Batman –héroe consumado de la era Bush– en una conciencia trágica atrapada en una tautología del terror y la destrucción. En el superhéroe gothamita, el perceptor-espectador identifica a una figura heroica para la cual la vía redentora ya no conduce a una salvación colectiva concluyente y definitiva.

6.1.4. “El hombre que atrapó al Joker...”: Batman y la remitificación precaria.

Atrapado el Joker, la secuencia final aún representa una nueva escena de rescate. Con ella, se enfatiza el sesgo evaluativo que la narración ha prefigurado ya en la escena de la crisis de los ferries en la bahía de Gotham. Ambos episodios desvían el nihilismo imperante en la trama hacia un cierre basado en una suerte de “moralismo sentimental” (McGowan, 2012: 138) incrementado por los “marcadores de emoción” (suspense) adscritos a los esquemas de escena. En estos, vuelve a destacarse la adhesión hacia una población femineizada e indefensa. La lección ética de los ciudadanos (no hacer explotar el dispositivo que hubiera provocado la muerte de los reclusos) pretende recuperar un sentido de virtud para la urbe (“expiar el alma de Gotham”), presentada a

³¹⁹ Tales como Indiana Jones, el Jack Colton (Michael Douglas) de *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, 1984) o el John McClane de la saga *Jungla de cristal* (*Die Hard*, 1988).

lo largo del metraje en un estado de podredumbre radical. Por otra parte, el epílogo en el que Batman salva a Jimmy, hijo de Gordon, de la locura homicida de Harvey Dent confirma la hipótesis de la redención heroica, reincorporando el relato a sus fuentes simbólicas primigenias: el círculo del monomito estadounidense. Para operar esta fuga definitiva desde la historia material a la *stasis mítica*, la narración ofrece primero un escenario prototípico (la familia amenazada) y, tras la resolución “positiva” del mismo con la muerte del héroe-devenido-villano, recurre a esquemas transtextuales en directa conexión con la épica ficcional invencible del gigante americano. Según ha advertido Žižek (2012: 74), es posible interpretar *El caballero oscuro* como una versión contemporánea de dos títulos clásicos del *western* fordiano: *Fort Apache* (1948) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*, 1962). En ambos se desvela la mentira del proyecto de civilización estadounidense y, por extensión, occidental. El filme de Nolan, directamente emparentado con la revisión del mito tematizada por los filmes de John Ford, expone, en última instancia, los cimientos mismos del entramado ideológico-político-institucional de Occidente, construido sobre “la indeseabilidad de la verdad” (Žižek, 2012: 74).



La feminización de las poblaciones asediadas.

La necesidad de preservar la memoria incorrupta del “caballero blanco” (el héroe oficial) de Gotham obliga al sacrificio del justiciero al margen de la ley, su conversión en mártir redentor de/para la comunidad. Así lo interpreta Imbert, aunque en este gesto final del justiciero apenas exista ya más grandeza que la del característico acto de renuncia del *reluctant hero*: “Al colocarse al margen –o por encima– de la ley, también podría encarnar una cierta trascendencia, pero ... es un héroe que ya no quiere serlo y que al final se sacrificará como tal” (2010: 487). La opinión aquí defendida no es coincidente con la de Imbert en este punto: el sacrificio del superhéroe, más que un mero desistimiento, conlleva la vindicación de todo un modelo del mundo, al que libera de una crisis de legitimación, proporcionándole un rostro (un ideal) en el que proyectar

un sentido de fe y trascendencia³²⁰. El dilema heroico es, por ello, resuelto en términos exactos a aquellos que defendía el editor de la localidad de Shinbone, Maxwell Scott (Carleton Young), en la conclusión de *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962): “This is the West, Sir. When the legend becomes fact, print the legend”. El gesto de Batman, girando el rostro sin vida de Dent y repitiendo las palabras de este durante la escena en el restaurante (“O mueres como un héroe...”), sellan el proceso de refutación de la verdad y la reinstauración de la “ficción del orden” (Benavente, 2008: 15). Ficción del orden que es, al tiempo, “orden de la ficción”: la disposición reiterada de unos componentes temáticos y formales sujetos a variaciones múltiples, pero singularmente dotados para soportar una constelación de sentido/s (un imaginario) de una apreciable homogeneidad. Si, según sostiene Ray, el filme de Ford proporciona “a summary of and an eulogy for the traditional reconciliatory pattern” (1985: 215), la dualidad del prototipo heroico entendida como una “no-elección”, *El caballero oscuro* opta por idéntica decisión. Además, lo hace con el agravante del medio siglo transcurrido, y a la sombra de otras ficciones en las que el valor del mito, al mismo tiempo que resulta invocado, ha sido vapuleado sin remisión.



“Imprime la leyenda...”: La remitificación precaria.

El caballero oscuro asume conscientemente la “tarea ineludible” a la que se refiere Benavente en su reflexión sobre el *western* contemporáneo: “Afrontar el legado y redefinir el marco de sentido del héroe” (2008: 14). Desde esta perspectiva, el gesto heroico de Batman se presenta como la reivindicación de un ideal mostrado en toda su grandeza trágica. El reproche de Dent a Gordon (“Tú creías que podíamos ser hombres decentes en tiempos indecentes”) establece las coordenadas en las que la heroicidad de Batman (su estatuto “excepcional”) ha de ser transmutada en criminalidad, en expresión

³²⁰ En esta línea, Bott (2013) realiza una lectura del film de Nolan en los términos de la teoría sobre la *violencia mimética* y la idea de lo sagrado en Girard (1995). De acuerdo a esta interpretación, Batman se convertiría en el “chivo expiatorio” tras cuyo sacrificio el orden social es expiado y reinstaurado. Véase el siguiente análisis para una aplicación de similares argumentos en la trama de *El bosque*, de M. Night Shyamalan.

de villanía, condición indispensable para perpetuar la “ficción del orden”. La acción del vigilante enmascarado desactiva, en consecuencia, la posibilidad de un proyecto colectivo, cimentado sobre firmes bases democráticas, en el que la intervención de (super)agencias redentoras, o liderazgos carismáticos o excepcionales, se antojan innecesarias. La heroicidad trágica de Batman no resulta, entonces, sino el velo de trascendencia con el que cubrir una negativa reiterada a asumir, en toda su plenitud, la alternativa de un auténtico gobierno democrático-popular: “The film reveals the completely antithetical relationship between ethical action and the institutions of democracy” (McGowan, 2012: 139).

Aunque *El caballero oscuro* somete a cuestionamiento el dilema heroico de una forma inédita en el resto de obras del sub-género de superhéroes –y, también, de gran parte de la producción hollywoodense de la era Bush–, las soluciones definitivas en nada se diferencian de las ofrecidas por estos filmes. Sería posible reafirmar, a partir de este hecho, el sesgo consistentemente conservador de la dinámica del cierre narrativo en el cine comercial norteamericano. La narración reordenaría, así, el caos precedente para resituarlo en el interior de una consoladora extrapolación de las “mentiras nobles” de la administración Bush. Ante este hecho, caben dos lecturas hipotéticas: en una, la “convulsión” semántica del relato no puede ser amortiguada por el efecto de cierre, obligando a los sentidos del texto a vagar en una permanente indefinición, en un marasmo de ambigüedad sígnica; la segunda lectura, por el contrario, hace aún hincapié en el valor axiológico de la clausura narrativa, en su condición de indicador extraordinario acerca de la/s política/s del texto.

Brooker, fiel a los postulados de la teoría deconstructiva, se adhiere a la primera de las vías interpretativas para defender la condición heteróclita del mito del Hombre Murciélago:

Without a sense of Batman as a dynamic between alternative positions, the character is just an uptight, brutal bully or a daft scoutmaster; without an understanding of Batman as a shifting stance across a range of possibilities, the protagonist of *The Dark Knight* presents only a simplified choice between a Bush analogue or an Obama avatar, rather than an embodiment of cultural dilemmas, a wrestling with contemporary contradictions, a figure straddling a faultline. (2012: 217)

En un marco cultural contemporáneo en el que el impacto del posmodernismo ha convertido la tarea remitificadora en una afanosa batalla de contención contra las fuerzas centrífugas del sentido, la conclusión de *El caballero oscuro* ha de interpretarse, simultáneamente, como un acto de traición y de reafirmación de la tradición. Ello apenas constituye un fenómeno aislado (un “film-ovni” sobrevolando un territorio de ficción con el que no comparte anclajes claros), sino la expresión de una modalidad de entretenimiento cinematográfico de la (pos-)posmodernidad (o “altermodernidad”) plagada de héroes refutados y traumatizados, de amenazas omnímodas y exponencialmente destructivas, y de resoluciones en las que, ante la perspectiva del desastre, al espectador sólo se le ofrece el refugio de la fe en una intervención excepcional. La “oscuridad” de esta variante de entretenimiento hollywoodense opta, en suma, por la imputación de la promesa del “cambio de paradigma”, prefiriendo, en su lugar, ratificar la cobertura mítica encapsulada en el gesto heroico. Tal es la concreción asumida por la conclusión del filme de Nolan: “The idea that truth is sometimes insufficient and that faith can be a more effective catalyst for social change is one that encapsulates the intrinsic tension between historical reality and cultural myth making” (Feblowitz, 2009: 23).

Según afirman Shelton-Lawrence & Jewett, la cultura norteamericana no ha superado aún el estadio de conciencia mítica (2002: 6). En este contexto, *El caballero oscuro* –representante inequívoco del linaje de la épica espectacular hollywoodense– ve frustrada su aparente intención de resolver el dilema heroico con el nacimiento de un nuevo imaginario. Frente a la alternativa de la re-significación profunda del valor del mito, la narración enfatiza en la conclusión la “pedagogía de la transmisión” (Benavente, 2008: 15) a través de la mirada fascinada y el veredicto conclusivo del joven Jimmy. Acordado el plan de exoneración de la culpa de Dent, Batman se dispone, como todos los prototipos heroicos del monomito estadounidense, a sumergirse de nuevo en la oscuridad. Sólo desde tal posición, la de la violación consciente y “necesaria” de los mecanismos de ordenamiento colectivo, su villanía puede ser reintegrada en cuanto acto de redención comunitaria. La narración dispone la entronización definitiva del héroe alineando al perceptor-espectador con la dinámica ensoñadora del niño confrontando la leyenda, imagen que *Raíces profundas* (Shane, 1953) convirtió en parte del legado estético del imaginario heroico norteamericano.



La inserción en el imaginario mítico del cine norteamericano.

La autoridad infantil, la única capaz de sancionar sin réplica la redención heroica, de eximirla de todo rastro de culpa o agravio, es la encargada de ofrecer el juicio sumario sobre el vigilante enmascarado: “¿Por qué huye? No ha hecho nada malo”. La narración emplaza al perceptor en una posición de fidelidad espectral absoluta con el niño, y refuerza, además, la pregnancia del vínculo genealógico, la de la figura paterna, aquí desdoblada (al contrario que en la escena final del filme de George Stevens) para significar la irreductible dualidad heroica estadounidense. Se abre, entonces, una vía de transmisión por la que circula la trascendencia adherida a un imaginario instituido, un mito que se manifiesta como solución precaria ante un trance —el de la Guerra contra el Terror— que amenaza con aniquilar las fuentes identitarias compartidas. Poco importa que el afable rostro de Aland Ladd haya transmutado aquí en la faz temible de un monstruo humano; la “alquimia mítica” permite aún en Shane un semblante de pureza y jovialidad negado al oscuro justiciero gothamista. La función del mito, sin embargo, permanece, aunque las múltiples trampas tendidas por el Joker hayan levantado una sombra de ilegitimidad (moral y política) que el postrero acto sacrificial de Batman sólo será capaz de borrar en parte.

La elección de situar en este momento la imaginación central del relato sobre la perspectiva del niño alude, igualmente, a la específica valencia de la emoción en el interior de los relatos de la masculinidad heroica. En un filme en el que las figuras femeninas quedan caracterizadas como objeto de deseo romántico (Rachel Dawes), traidoras condicionadas por las circunstancias (agente Ramirez), y víctimas potenciales (Barbara Gordon [Melinda McGraw]) o manifiestas (Rachel Dawes y la jueza Sorrillo), la sobreinversión afectiva se concentra en el objeto-agente heroico masculino justo en el instante evaluativo. Reforzada por la alocución laudatoria del comisario Gordon y el

crescendo dramático de la composición musical, la percepción final de la figura heroica supone, entonces, el *súmmum* de la sobredeterminación positiva (+) del ideograma del liderazgo en el filme. Si, como recuerda Plantinga, la función del componente emotivo ha de ser siempre calibrada en relación con el contexto narrativo global del mundo de la historia (2003: 387), la conclusión de *El caballero oscuro* constituye un canto a la memoria cultural de los grandes relatos de la épica maniquea norteamericana. En ella se deja entrever, retomando los argumentos teóricos del propio Plantinga, una configuración de la sentimentalidad diferente a la tradicionalmente denostada en las (sub)variantes del melodrama femenino:

As an emotional response, it is based in an often wilful [sic] determination to disguise and idealize the actual nature of the object, to ensure the narcissistic and pleasurable emotional response that sentimentality brings. Moreover ... sentimentality is implicated in a brutality stemming from vilification rather than idealization... Thus sentimentality may contribute to an emotional culture that also produces animosity toward a vilified other. (2003: 386)

Se trata, en definitiva, de una nueva celebración de esa masculinidad heroica que, según defiende Slotkin, sustenta el mito de la regeneración violenta, bloqueando –por su capacidad de mutación y adaptación constantes en la historia cultural estadounidense– una auténtica y radical reconfiguración del imaginario nacional del gigante americano. La concesión a la sentimentalidad en el epílogo narrativo reinstaura el mito, ofusca la complejidad política, y con ello se perpetúa la (super)fantasía de un gran poder justo y redentor. No obstante, la dinámica perceptiva y epistémica de la conciencia monomítica ha quedado lastrada por la recurrencia de transgresiones, violencias y excesos heroicos a través de los cuales la narración sugiere, sin afirmar, la banalidad de la vía trascendente y lo precario del proceso remitificador. En este sentido, es posible concluir que, en un contexto de amenazas difusas y paradojas terminales (las de la modernidad tardía), el dilema del héroe supone apenas la antesala del “regreso de los monstruos” (Gil-Calvo, 2006: 353-63). En mitad de este trance agónico, en el que, según indica el sociólogo español, el hundimiento de la sociedad industrial se ve acompañado por el descrédito de las ideologías, el dilema heroico ha de entenderse como manifestación de la “inseguridad emocional” (2006: 362) de la ciudadanía contemporánea. Ante el riesgo de irrupción de la anomia (la disolución del orden social), la figura (super)heroica emerge

en forma de antídoto, de percepción revigorizante inserta en la trama de la contemporánea “política cultural de la ansiedad” (Nardin & Sherman, 2006: 5).

Si la década de los setenta del pasado siglo estuvo marcada por un “anhelo de liderazgo redentor” entre las clases medias y blancas de EE.UU. (Ryan & Kellner, 1990: 219), la situación de comienzos del nuevo milenio mimetiza dicha demanda (Nardin & Sherman, 2006: 5). El imaginario sociopolítico neoconservador que proporcionó la institución de unas dinámicas de representación cultural y de política social a manera de refutación sumaria de la Norteamérica del *New Deal*, confronta en el nuevo escenario de la era del terror el trance de su propio declive. Sobre el fondo de este conflicto, *El caballero oscuro* patentó una solución que en la última entrega de la trilogía de Nolan – *El caballero oscuro: La leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, 2012)– queda sublimada con la autoinmolación del vigilante enmascarado y la salvación definitiva de Gotham. La conversión de Batman en una figura crística se muestra coherente con la significación última de la colonización superheroica del Hollywood del siglo XXI. Con el objetivo de afrontar la problemática irresoluta de la modernidad y el incremento de la incertidumbre, la imaginación neoconservadora aboga, en suma, por la remitificación precaria de sus coordenadas simbólicas profundas, por la instauración de una nueva forma de misticismo semiocapitalista.

6.1.5. Conclusiones.

El imaginario místico de los modernos dioses de la cultura de masas halla en la trilogía de Christopher Nolan su manifestación fílmica prototípica. El trayecto del superhéroe gothamita sintetiza con precisión el marco de sentido/s característico de la nueva centuria: de los discursos sobre el terror/ismo y la catástrofe capitalista hasta las teorías culturales sobre el trauma y la reemergencia de lo sagrado. Se ha argumentado, en los apartados previos, que *El caballero oscuro* –obra paradigmática tanto del subgénero superheroico como del conjunto de la producción fílmica de la era Bush–, declina la complejidad sociopolítica contemporánea a través de la atención al dilema del héroe. El escrutinio de la narrativa del filme de Nolan ha probado la perpetuación de la dualidad heroica inscrita en el imaginario de la cultura estadounidense, con la consiguiente obstrucción al nacimiento de sucesivas percepciones/posicionamientos epistémicos sobre la figura del héroe. Por el contrario, la entrada en la era de la complejidad superheroica referida por Ebert (2008) arroja idénticos prototipos

redentores, en los que el giro de sofisticación viene dado por un mayor énfasis en la vulnerabilidad psicológica (la conciencia traumatizada) y en las consecuencias políticas del estatuto de excepcionalidad. Batman deviene, por tanto, representación consciente de una identidad problematizada, de una secuencia de valores sometidos a una crisis de legitimación.

El ejemplo de la trilogía de Nolan verifica, con los matices señalados, la vigencia del aparato mítico estadounidense en sus diferentes –pero complementarias– versiones: de nuevo, la narración delega en un héroe redentor la misión de reinstaurar (regenerar) el orden social por el uso de una violencia liberadora y moralmente homologada; una vez más, abundan las fantasías del rescate heroico y se plantea la cuestión de la dualidad como trasunto de una indefinición constitutiva del fenómeno democrático en Estados Unidos. Se demuestra, con ello, que el paradigma reconciliatorio (Ray, 1985) continúa siendo un esquema válido para evaluar la política de los textos fílmicos del Hollywood del siglo XXI. Este hecho significa, de manera simultánea, la permanencia del mito y la improductividad del (contra-)imaginario. En el seno de esta dinámica de precaria remitificación, el contexto sociohistórico actúa en forma de constricción, en especial mediante las intimaciones entre el imaginario fílmico y el modelo ideológico predominante. A la cuestión central del detallado estudio de Brooker (2012) –esto es: “¿Qué Batman y según qué determinación histórica?” – cabe, entonces, responder que la instancia heroica ha de entenderse como ese prototipo esquemático o esfera de acción en el que han de activarse una serie de características en consonancia con el propio contexto. A ello se refiere Feblowitz para dirimir la condición redentora del vigilante gothamita: “If Batman is considered as a mythic figure, then his resurgence can be viewed as an indication of a cultural consciousness that demands this type of mythic redemption” (Feblowitz, 2009: 6).

¿De qué manera se relaciona entonces la remitificación del superhéroe con la mentalidad neoconservadora? Existe la tentación inmediata de atribuir al Batman de *El caballero oscuro* la condición de quintaesencia de la heroicidad cinematográfica en la era Bush. Abundan, en efecto, los motivos para reservarle la categoría de (super)héroe neocón por excelencia; en este prototipo heroico confluyen gran parte de los discursos que configuran la particular constelación ideológica del neoconservadurismo del siglo XXI: la inquebrantable creencia en la virtud del emprendedor capitalista, el ardor guerrero y el “confrontacionismo” de la filosofía schmittiana, el elitismo del

pensamiento político straussiano, la cualidad trascendente del superhombre nietzscheano... Se hace necesario, entonces, compilar las particulares valencias de los ideogramas del texto para corroborar esta hipótesis.

En lo referente al ideograma del liderazgo, el superhéroe demuestra su singular aptitud tanto en su vertiente empresarial como justiciera: se erige en agente económico reparador de la disfunción del sistema económico y muestra su valía y su decidido intervencionismo (el episodio en Hong Kong, la utilización del sistema de vigilancia) para erradicar la amenaza. El paternalismo del personaje (Bruce Wayne), aunque anclado a un ideal previo de la evolución capitalista, transcodificaría, sin embargo, el contenido de la doctrina neoliberal (el “derecho” de EE.UU. a erigirse en promotor y líder de la actividad económica global). Estas valencias positivas (+) son incrementadas en la conclusión por la defensa de su estatuto político-jurídico excepcional: confrontada a la ineficiencia de las instancias gubernamentales y la amenaza omnímoda y anómica del Joker (valencias [-] de este ideograma), el liderazgo de Batman es finalmente conjugado por la narración en cuanto acto redentor. La sobredeterminación (+) de este ideograma es contrarrestada, sin embargo, por las perversas analogías establecidas entre Batman y el Joker (su estatuto excepcional compartido), tanto como por la suerte del prototipo de Dent en el relato: la naturaleza bivalente del fiscal, y la necesidad de preservar su memoria impoluta como única posibilidad de re-legitimar el orden social, motivan la desviación del valor del ideograma. En el interior de esta dialéctica, el personaje del comisario Gordon constituye la opción intermedia, el equilibrio incuestionado, y auténtico epicentro del paradigma de reconciliación operado por la narración. La ambigüedad potencial del ideograma es resuelta, como se ha afirmado, por la sobreinversión emocional del cierre narrativo.

El ideograma de la inocencia presenta un singular desvío respecto a los valores habituales: tanto el escenario como el prototipo heroico no se corresponden con los descriptores (+) del tradicional imaginario del asedio. Gotham es retratada desde el inicio como un entorno corrupto y violento, cuyo desarreglo esencial sólo es incrementado tras la irrupción del Joker. En este sentido, el efecto de primacía sobre la amenaza, y la no inclusión de satélites narrativos expositivos en los que se muestre una homeostasis urbana idealizada, remiten a la re-significación operada por el imaginario fílmico en los albores de la era neoconservadora (el nacimiento de la *excremental city*). La desconfianza en la labor de las autoridades, e incluso las propias suspicacias iniciales

entre los prototipos de Bruce Wayne/Batman y Harvey Dent, operan, en la mayoría de los casos, la problemática de la identidad (y del dilema heroico) con valencias (-). En este hecho, la reemergencia del mito heroico trasluce esa crisis de sentido sobre la que se articula el acercamiento al cine de la era Bush expuesto en el presente trabajo. El clímax final, con la crisis de rehenes en los ferries, proporciona el correlato colectivo a la redención individual del superhéroe enmascarado. Aquí la disposición de los esquemas de escena y suceso insisten en los escenarios de pánico colectivo e indefensión de una población feminizada predominantes en el cine de la época. El alma de Gotham es salvada en el último instante por un acto de civismo y heroísmo voluntario; de tal forma, las valencias (+) del ideologema suplen, con un final moralizante, la imperante oscuridad del retrato de la sociedad gothamita.

Por último, el ideologema de la violencia bascula entre la agresividad lúdica y anárquica del Joker y la extralimitación de la acción superheroica. El código violento empleado por Batman sigue correspondiéndose con la variante de la “aséptica” (no letal) violencia retributiva teorizada por Cawelti, pero aumentada aquí por la mostración fetichista de la superioridad tecnológica del aparato industrial-militar-mediático estadounidense. La inclusión de episodios de tortura protagonizados por el héroe añade, sin embargo, un incremento de la relevancia moral del ideologema, en especial cuando se prueba que la narración inserta dichos episodios sin promover una dinámica espectacular crítica-reflexiva. La tortura es integrada, en su más amplio sentido, en el mundo de la historia, y con ello la valencia (+) de la violencia reactiva, moralizante y extralegal del vigilante enmascarado queda anclada, ineludiblemente, a la racionalidad bélica de la Doctrina Bush. No obstante, los indicios acerca de las consecuencias catastróficas de la acción violenta de Batman (siendo la muerte de Rachel el más relevante en la estructura narrativa), la furia homicida final de Dent (el héroe oficial), y la muerte “accidental” de este a manos del prototipo superherocidio informan de una cierta ambigüedad adherida a la valencia (+) del ideologema. La captura del Joker cierra la posibilidad de una indagación más profunda de la problemática de la violencia, abocándola a una suerte de consecuencialismo ético que la narración trasmuta en glorificación final mediante la redención del protagonista.

Atendiendo a estas valencias ideológicas, la sintonía de *El caballero oscuro* con el pensamiento y la praxis neoconservadoras se antoja evidente. A pesar de las interpretaciones focalizadas en designar las ambigüedades, críticas veladas o “puntos

ciegos” de la narración, el filme de Nolan constituye, junto a los otros dos episodios de la saga, una suerte de panegírico para un neoconservadurismo agonizante. Así, las tensiones e inconsistencias del texto fílmico transmutan las contradicciones del fenómeno neoconservador. En este sentido, *El caballero oscuro* supone el intento por abandonar esa incoherencia de los textos fílmicos del Hollywood de la década de los setenta (germen de la conquista neocón del imaginario fílmico norteamericano). El filme apuesta decididamente por una revalorización del mito (el misticismo capitalista), y con ello se reactualizan los debates críticos en torno a la relación entre ficciones superheroicas y cultura democrática ya propuestos por algunos de los autores citados a lo largo del presente análisis. Tanto Eco (2010) como Shelton-Lawrence & Jewett (2002), advierten sobre el contenido abiertamente antidemocrático de dichas ficciones: el semiólogo italiano haciendo referencia a un *modelo de cultura unitario*, hábitat natural del *hombre heterodirigido*³²¹ (otra versión de la subjetividad alienada de la sociedad del espectáculo de Debord); los autores norteamericanos, por su parte, enfatizando las nefastas consecuencias de una *spectator democracy*, en la que a los consumidores de los productos del entretenimiento global se les niega una visión compleja sobre los mecanismos del orden colectivo, quedando, así, a merced de figuras redentoras, instancias vicarias que vehiculan un profundo pesimismo social.

A decir de Hoberman (2013: 185), la cosmovisión maniquea de *El caballero oscuro* da a elegir entre dos opciones: caos o fascismo. Sin sucumbir a una mímica –no demasiado productiva en términos críticos– del dualismo del film, la resolución del dilema heroico desgranada en el presente análisis vuelve a plantear la cuestión radical acerca de la funcionalidad política de los productos del entretenimiento global. En 1977, Jewett & Shelton-Lawrence avisaban de las resonancias monomíticas del discurso y el personaje político del emergente candidato republicano Ronald Reagan. En el contexto del desmoronamiento definitivo de la *Big Society*, Reagan venía a sintetizar de manera prístina la doctrina moral del monomito: “Democratic values seem absurd when they impede the resurrection of pride through zealous crusades” (1977: 222). Un cuarto de siglo más tarde, el mismo tándem autorial clamaba por la creación de un nuevo imaginario que, en respuesta a la crisis identitaria del nuevo siglo, fuera capaz de

³²¹“En una sociedad de este tipo, la misma elección ideológica viene ‘impuesta’ a través de una circunspecta administración de las posibilidades emotivas del elector, no promovida a través de un estímulo a la reflexión y a la valoración racional... No se invita, pues, a un proyecto, sino que se le sugiere que desee algo que otros han proyectado” (Eco, 2012: 282).

expresar el marco ético y político de una democracia abierta: “The events of September 11 that inaugurate a new millennium call for a reconstruction of the American myth system by the creation of genuinely democratic entertainments” (Shelton-Lawrence & Jewett, 2002: 364). De los albores del neoconservadurismo reaganiano al declive de la era Bush, el monomito pervive, incluso tras haberle sido asestado un golpe, en apariencia, mortal. La resurrección de Batman equivale, por tanto, a la perpetuación de una paradoja: la de una ficción dominante nacida en el seno de una cultura democrática que, sin embargo, se presta a la recreación constante de un ideal de excepcionalidad más allá de los propios principios democráticos.

6.2. Imaginario del asedio: *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004).

6.2.1. Introducción.

La obra fílmica del director de origen hindú M. Night Shyamalan durante la era Bush constituye, en su conjunto, una de las reflexiones de mayor acento autoral de entre las ofrecidas por la cultura popular estadounidense de este período. Los cuatro filmes de Shyamalan estrenados en estas fechas –*Señales* (*Signs*, 2002³²²), *El bosque*, *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006) y *El incidente* (*The Happening*, 2008)– han sido citados con asiduidad como ejemplos de una visión personal a la par que alegórica sobre la realidad histórica posterior al 11 de septiembre de 2001. Tanto el corpus de filmes de Shyamalan como el de su maestro y padre putativo, Steven Spielberg, se erigen en los dos modelos más relevantes para ilustrar la manera en que el Hollywood de la era Bush triangula las referencias a un problemático contexto histórico atendiendo al formato del cine de género y dando cabida, a un tiempo, a los factores de “marca autoral”. En este sentido, Shyamalan reincide con *El bosque* en las claves de su universo creativo, y vuelve a construir un artefacto eminentemente posmoderno, caracterizado por la hibridación genérica –cimentada aquí sobre la confluencia de motivos y figuras tomados del cuento de hadas, el drama romántico decimonónico y el terror–, la narración autoconsciente y restrictiva (Bordwell, 1996) y el pastiche visual.

³²² Aunque estrenada en salas el 2 de agosto de 2002, esta película se hallaba ya en fase de producción con anterioridad a la llegada de George W. Bush a la Casa Blanca. En consecuencia, su proceso creativo es también previo a los atentados de septiembre de 2001.

Estrenada el 30 de julio de 2004 y alcanzando el número uno de la taquilla durante su primer fin de semana en salas³²³, *El bosque* supone para Sánchez Escalonilla el comienzo de una segunda trilogía en la obra del realizador estadounidense. Si en la primera trilogía –comprendida por los filmes *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), *El protegido* (*Unbreakable*, 2000) y *Señales*– la principal preocupación temática de Shyamalan se había concentrado en el ámbito individual y familiar, con *El bosque* se inaugura una fase fílmica más orientada hacia el “tratamiento alegórico de los problemas suscitados por la inseguridad en la conciencia colectiva norteamericana” (Sánchez-Escalonilla, 2012: 7). Este giro en la producción de Shyamalan afecta no tanto a la forma como al contenido de los filmes, volcados durante el doble mandato de la administración Bush en sondear aspectos de una “frágil” identidad norteamericana a resultas de la conmoción del comienzo del nuevo siglo.

Es este el centro mismo del conflicto retratado en *El bosque*, una historia en la que una comunidad aislada en mitad de la salvaje naturaleza de la Pennsylvania de finales del siglo XIX ve peligrar los cimientos del orden colectivo. Aquello que se tambalea es el mito de origen que, como la narración va desvelando progresivamente, no supone más que una ficción destinada a ocultar la realidad de un conjunto humano que, por efecto de traumas pasados, ha decidido desvincularse voluntariamente del devenir histórico de principios del siglo XXI para vivir en aislamiento. Kellner sintetiza la repetida lectura alegórica del filme³²⁴, aludiendo a la manera en que la trama elabora una aparatosa parábola sobre la cultura del miedo y la sumisión del pueblo norteamericano a los mitos de la élite política neoconservadora en la resaca de los atentados de Nueva York y el Pentágono (2010: 30). El interés del presente análisis se enfoca, sin embargo, en proporcionar un acercamiento más matizado al programa ideológico contenido en *El bosque*. Para ello se pondrá énfasis en el giro eufemizante al que somete Shyamalan a la trama prototípica, hasta llevarla a un estado de marcada incoherencia. Se argumentará, por tanto, que el filme ofrece dos interpretaciones en conflicto: la redención a través del amor en un contexto humano caracterizado por una extrema vulnerabilidad, frente a la exposición de las consecuencias desafortunadas de la

³²³ El filme continuó en los diez primeros puestos de la taquilla estadounidense durante sus primeras cuatro semanas de exhibición. El rédito total del filme en las taquillas doméstica y mundial puede consultarse en la página de *Box Office Mojo*.

³²⁴ Véanse también Bernuz-Benitez (2009), Huerta-Floriano (2006) y Travers (2004).

manipulación de los temores individuales y colectivos como único garante de la cohesión social.

6.2.2. El jardín estadounidense como parque temático.

La estructura narrativa de *El bosque* oscila, al igual que en los títulos precedentes de Shyamalan, en torno a un enigma central; en este caso: “¿Qué o quiénes son los seres monstruosos que habitan más allá de las lindes del bosque”? De dicho enigma se deriva el conjunto de hipótesis y expectativas que guían el curso de la narración hasta su resolución, por lo habitual sorpresiva o inesperada en el cine del realizador norteamericano. En opinión de Sánchez-Escalonilla, las tramas construidas en forma de enigma en el cine de Shyamalan se conjugan en dos niveles: como enigma para la recepción (los perceptores-espectadores) y como exploración por parte del cineasta-autor de los enigmas del género humano (2012: 15). En *El bosque*, la naturaleza del enigma hace virar la adscripción de la trama del filme de lo sobrenatural a lo misterioso, al desvelarse antes del tercio final del metraje que la amenaza que asola a la comunidad no es sino un ardid ideado por el Consejo de Mayores que gobierna el pueblo. La trama de misterio se solapa desde entonces con la del viaje iniciático de la joven ciega protagonista Ivy Walker (Bryce Dallas Howard) hasta confluir en el clímax final, momento en que la verdad del origen de la comunidad es finalmente revelada.

La disposición inicial del enigma privilegia, de nuevo, el “efecto de primacía sobre la amenaza”: se activan esquemas prototípicos por medio de los cuales se identifican los agentes, espacios y motivaciones de la acción, resaltando el potencial perturbador de la agencia antagónica a la par que la inocencia prístina del colectivo humano protagonista. De tal forma, la propia secuencia de créditos que abre el filme proporciona ya claves visuales y sonoras destinadas a producir en el espectador inferencias adecuadas respecto al género y tono (*mood*) de la historia: la música, ominosa y lúgubre, y la sucesión de primeros planos de las ramas de los árboles (que cierran con un plano general del “bosque prohibido” iluminado por una luz tenue), introducen al espectador en un mundo desolado. Al mismo tiempo, se siembran diversas pistas que recurrirán a lo largo de la narración: las ramas tomadas en planos cercanos y cerrados se asemejan a los dedos y extrañas protuberancias costales de las bestias del bosque (“Aquellos de los que no hablamos”), y el plano general de dichos bosques desde un ángulo contrapicado (final

de la secuencia de créditos) será empleado de nuevo para situar el duelo de Ivy con el “monstruo” cerca de la conclusión del filme.

Tras los créditos, la inmersión en el mundo de la historia se corresponde con el esquema prototípico de la comunidad asediada: la focalización de la cámara coloca a los espectadores en posición de partícipes de una primera experiencia de duelo y sufrimiento: el entierro en uno de los prados de Covington Woods del niño Daniel Nicholson, al que su padre, August Nicholson (Brendan Gleeson) –uno de los miembros del Consejo de Mayores– llora desconsoladamente. Partiendo de un plano en escorzo de la multitud de habitantes del pueblo, la cámara se desliza por medio de un *zoom* hasta centrarse en August, quien se arroja sobre el ataúd de su hijo bajo la sombra de la estatua de un ángel. Otro plano en escorzo, sobre el hombro de August, revela la lápida del pequeño con la inscripción de su nombre y las fechas de su corta vida (1890-1897), en lo que constituye el primer indicio de una “narración no fiable”³²⁵, al invitar a proyectar hipótesis sobre la diégesis que resultarán invalidadas con posterioridad.

La incertidumbre se traslada igualmente al corazón mismo de la comunidad por efecto de las palabras de otro de los líderes del Consejo, Edward Walker. Una voz en *off* con su elocución se “encabalg” sobre las imágenes del llanto de August: “En momentos como este podemos llegar a preguntarnos si tomamos la decisión correcta al establecernos aquí”. Al final de la frase, la escena corta a un plano de los habitantes del pueblo sentados en torno a una larga mesa en la que está teniendo lugar el banquete posterior al funeral. Las palabras de Edward, erguido ante el resto de sus conciudadanos, verbalizan la condición precaria de la comunidad del valle de Covington Woods. Un bramido inesperado procedente del bosque acapara la atención de los presentes justo cuando August agarra la mano de Edward Walker, en un gesto con el que parece mostrarle afecto y, simultáneamente, instarle a la contención. La focalización de la escena vuelve a situar al espectador en el lugar de los miembros de la comunidad mediante un sutil movimiento de cámara: el centro de interés se desplaza hacia el bosque y los ruidos que provienen del mismo, mientras las figuras humanas

³²⁵ En una escena que ocurre hacia los 42 minutos de metraje, la narración invita de manera explícita a la inferencia de hipótesis equivocadas. En dicha escena, Edward Walker (William Hurt) y Alice Hunt (Sigourney Weaver) departen acerca de la amenaza que acecha a la aldea. Como se mostrará más tarde, tal amenaza es inexistente, y tanto Edward como Alice son responsables del mantenimiento “ficticio” de la misma para asegurar la cohesión de la comunidad. La narración viola, por tanto, el principio de veracidad y comunicabilidad para “mentir” deliberadamente.

quedan relegadas a los márgenes de la imagen, en desenfoco. El único comensal que muestra una excitación evidente ante la “manifestación” de la amenaza es Noah Percy (Adrien Brody), deficiente mental e hijo de una de las parejas que forman el Consejo de Mayores. La mirada inquisitiva del matrimonio Percy hacia su hijo pone fin a las risas y palmadas nerviosas con las que Noah recibe los ruidos del bosque, y con ello da inicio el banquete.

Las dos escenas de apertura muestran ya información relevante a partir de la cual inducir aspectos centrales de la trama: se proporciona una primera caracterización de la comunidad en términos de sufrimiento³²⁶, profesión de fe y adhesión a un orden firmemente vigilado por los líderes comunitarios; se registra la existencia de una potencial brecha al consenso del colectivo (el “enemigo interior”) en la actitud del disminuido Noah; y se enfatiza la función catalizadora de la amenaza a la hora de calibrar la rutina de acción común de los habitantes del valle. La primacía de la amenaza queda expresada en el arranque del filme a través de la secuencia de créditos y de la intromisión de los perturbadores sonidos del bosque durante la celebración del banquete, pero se amplifica en esta primera fase expositiva del relato mediante claves visuales posteriores.

En una de las escenas de la secuencia de montaje que retrata la naturaleza idílica de Covington Woods, dos jóvenes barren alegremente el porche de una casa; su labor se ve interrumpida de manera brusca cuando identifican una flor roja que ha brotado bajo los tableros de uno de los laterales de la casa. Las chicas arrancan la flor con celeridad y la entierran a unos metros del porche antes de continuar con su tarea. La asociación entre el rojo (el “color prohibido”) y la amenaza es reforzada sólo unas escenas más tarde, cuando la cámara capta el movimiento de una figura roja de dimensiones aparentemente humanas reflejada sobre la aguas de un arroyo, todo ello sobre el fondo de una melodía que acentúa la sensación de suspense. A esto se añade, además, la aparición de animales despellejados y con la carne desgarrada en las inmediaciones de la escuela y de uno de los campos de cultivo contiguos a la aldea. Estas últimas apariciones provocan dos respuestas que inciden en caracterizar el pueblo de Covington Woods como un colectivo

³²⁶ La dinámica de “redundancia emotiva” que estructura la narración se basa, precisamente en esta emoción predominante. La narración predispone al espectador a un proceso de alineamiento y adhesión hacia la comunidad protagonista basado sobre la conciencia del dolor y la fragilidad connaturales a dicho colectivo. Los factores de puesta en escena, y el uso reiterado de una ambientación musical basada en composiciones para cuerda, refuerzan esta misma tendencia.

humano necesitado del refuerzo constante de sus vínculos comunitarios. De ello se ocupan sus líderes y legitimadores máximos: el profesor Edward Walker repasa junto a sus pupilos los detalles del incidente del animal muerto para instruirles acerca de la necesidad de respetar el pacto de no agresión entre los miembros de la comunidad y “Aquellos de los que no hablamos”. Otra de las integrantes del Consejo, Alice Hunt, por su parte, convoca a los habitantes del pueblo para intentar discernir el dilema que asola a la comunidad: ¿Se trata de un “animal loco”, un coyote que se hubiera ensañado con los animalillos del poblado? ¿O podría tratarse, más bien, de una invasión de los “monstruos” del bosque? Por extrapolación, esta duda atañe de igual forma a la estrategia de recepción por parte de la audiencia, estableciendo el marco de expectativas e hipótesis que habrán de ser verificadas con posterioridad.

Ante lo que se manifiesta en este primer acto como una amenaza difusa, monstruosa y “premonitoriamente” especular (la primera aparición de una de las “bestias” reflejada en el arroyo), la narración viene a explicitar su dependencia inicial del testimonio de los líderes comunitarios. Sin embargo, en el relato se van “plantando” de manera simultánea pistas que ayudan a socavar la autoridad misma del “control narrativo” ejercido por los miembros del Consejo (Collier, 2008). Ello se traduce en una técnica de compromiso espectral que sitúa a la audiencia, en un primer momento, en el lugar de los habitantes del poblado. Con ello, el espectador queda situado en una posición de dependencia “vicaria” respecto al régimen de verdad instituido por el Consejo de la aldea. Este posicionamiento, privilegiado en las escenas de apertura, no será respetado a lo largo del metraje, produciéndose, por el contrario, una oscilación en la imaginación central del relato. Como consecuencia de este cambiante posicionamiento espectral, se desencadena una dinámica compositiva mediante la cual la narración situará en su centro mismo la cuestión acerca de cómo las agencias narrativas devienen instancias políticas implícitas. La lógica subyacente a este proceso resulta en la equiparación entre “control narrativo” y “control ideológico”, algo que *El bosque* ilustra desde el momento matricial de su construcción ficcional (Collier, 2008: 272).

El régimen de verdad impuesto por el Consejo, base del sistema evaluativo y del proceder comunitario, está construido sobre una doble ficción: la de una amenaza mítica y la de un paraíso “posible” (o utopía “habitable”). Esta “comunidad frágil” (Sánchez-Escalonilla, 2012) o “comunidad amedrentada” (Huerta-Floriano, 2006) requiere para su existencia plena de una indisoluble interpenetración entre la naturaleza virtuosa y

virginal incuestionable de la que se arroga y el riesgo latente e inapelable de su propia destrucción. Tan fuertemente imbricadas se hallan estas dos naturalezas (comunidad humana y amenaza “monstruosa”) que, tal y como el filme pone de manifiesto, cualquiera de ellas resulta ininteligible sin el contrapeso simbólico de su oponente. De ahí que la narración disemine indicios tendentes a caracterizar a la amenaza como elemento constituyente esencial del propio sentido de comunidad en Covington Woods. A los créditos y escenas de duelo subsiguientes le sucede el momento de “orientación” o exposición propiamente dicha de ese Jardín/Edén habitado por el colectivo protagonista. La convencional secuencia de montaje que adentra más profundamente al espectador en el mundo de la historia, ofrece las rutinas diarias de una comunidad retratada de forma idílica, a manera de pinceladas breves (planos sucesivos) en los que es posible reconocer la integración armoniosa entre los individuos, las tareas humanas y el entorno natural.



El Jardín estadounidense.

Los esquemas de escena activados por esta presentación del mundo de la historia retrotraen al “universo del sentido”, característicamente pre-moderno y asediado por terrores míticos (Žižek, 2009: 38). El Jardín de Covington Woods (quintaesencia de la utopía agraria contenida en el simbolismo del Jardín norteamericano) supone, en efecto, un mundo clausurado y estrictamente codificado, donde la realidad de la amenaza no se cuestiona y se convierte en componente integral de todos los ritos sociales (Bernuz-Beneitez, 2009: 134). Así, a la irrupción de la amenaza en el funeral del pequeño Daniel Johnson, y a la aparición de la misma en las tareas cotidianas de los habitantes del pueblo, se suma igualmente su manifestación durante la celebración del matrimonio de Kitty Walker (Judy Greer), hija del profesor Edward y hermana de la protagonista. La

experiencia de la amenaza comprende, en consecuencia, la totalidad del ciclo de la vida y la muerte de los miembros de la comunidad; se materializa así la cosmogonía pergeñada por los miembros del Consejo, según la cual la “realidad” del asedio resulta consustancial a la posibilidad misma del ser y del vivir en comunidad.

La estabilidad de este orden social sólo resulta viable mediante el establecimiento de límites y fronteras precisas que sancionan, de forma literal o figurada, los criterios de permisividad y/o prohibición de los comportamientos y acciones de los integrantes del colectivo. El vallado que rodea el poblado y los puestos de vigilancia desde los que sondear el “bosque prohibido” señalan los confines del ámbito de inocencia y virtud representado por la comunidad de Covington Woods. Estos límites no han de ser traspasados, so pena de provocar con ello el acto de represalia de “Aquellos de los que no hablamos”. Cuando Lucius Hunt (Joaquin Phoenix) se atreve a desafiar la prohibición de atravesar el linde del bosque, y penetra en el mismo para hacerse con una de las flores rojas prohibidas, su osadía desembocará en una incursión de los monstruos en el poblado. Las puertas principales de las casas aparecerán a la mañana siguiente marcadas con trazos rojos en forma de garra. Sólo unas escenas más tarde, al finalizar la boda de Kitty, los vecinos descubrirán al regresar a sus hogares que los monstruos han aprovechado los fastos del día para introducirse de nuevo en la aldea. La manera en que la construcción cinematográfica visualiza este suceso proyecta la tensión inherente a la dialéctica entre “interior” y “exterior” que sustancia la vida comunitaria del poblado.



La narración sitúa al espectador en el espacio del asedio doméstico.

En tres planos estáticos, frontales y con un acentuado efecto de reencuadre, la focalización sitúa al espectador en el interior de las casas, a escasos metros del umbral o de una ventana, de manera que es posible distinguir las figuras de los habitantes del pueblo transitando en el exterior. La secuencia culmina con la llegada de Lucius a su hogar: mientras el joven se acerca a la entrada, se distingue la presencia de un animal desollado que cuelga del marco de la puerta. El efecto derivado de esta disposición de

objetos y agentes de la narración se encamina a mostrar la fragilidad de los mecanismos de contención diseñados por la comunidad. Ahondando en la que después se revelará como falsa premisa o hipótesis de curiosidad de un colectivo asediado por seres monstruosos, la significación de estos tres planos en contigüidad viene a resumir la indefensión radical de los habitantes del pueblo: la magnitud de la amenaza es tal que incluso alcanza a invadir el espacio íntimo del hogar. Esta dinámica de violaciones de la prohibición (el pacto) y castigos derivados desvela el carácter punitivo del concepto de frontera sobre el que se funda el sentido de pertenencia de la comunidad de Covington Woods. Como afirma Collier, la función reguladora de la frontera en el interior de la narrativa mítica ideada por el Consejo de mayores está dirigida tanto a facilitar la transmisión del modelo social entre generaciones como a eliminar cualquier atisbo de disidencia interna:

It matters less whether the border is in fact impermeable than that the villagers perceive it to be –especially that they perceive violating it themselves as unthinkable. The border is in fact designed only secondarily to keep anything (i.e. modernity) *out*: it's designed primarily to keep the younger generation of the village *in*. (2008: 278)

La necesidad de la contención se aplica igualmente a los miembros del Círculo de Mayores. En la escena en que August Nicholson y Lucius Hunt conversan en casa del primero, la focalización incide en un elemento del decorado que se encuentra oculto bajo la sombra de una escalera: se trata de una caja que la cámara visualiza tras realizar un movimiento en panorámica, desde la figura sentada de August tomada en plano medio hasta un rincón situado a su izquierda. Terminando en un suave movimiento de aproximación (en *zoom*), la focalización oscila del acompañamiento de la mirada de August hasta el objeto en sí para terminar cortando a un plano de Lucius, quien se ha percatado de la atención de August en la caja y le devuelve a este una mirada llena de desconcierto. Como la narración se encargará de mostrar posteriormente, todos y cada uno de los miembros del Consejo conservan una caja similar en sus hogares. La desesperada afirmación de August en la escena reseñada (“Puedes huir del dolor, pero el dolor te encuentra ... te olfatea”) centraliza desde entonces en la misteriosa caja el contenido de una nueva hipótesis de curiosidad: ¿Acaso fue el pueblo fundado como un intento por escapar del sufrimiento humano? (Collier, 2008: 279). La escena se segmenta en dos momentos interrumpidos por el corte, en montaje paralelo, a otra

escena nocturna en la que tres jóvenes del pueblo instan a otro muchacho a que continúe desafiando a las criaturas del “bosque prohibido” realizando una prueba de valentía en el borde mismo de la aldea. La prueba consiste en mantenerse erguido sobre un tocón de madera, con los brazos extendidos y de espaldas a la linde del bosque. Además de anticipar el acto de valentía con que la protagonista dará muerte al “monstruo” en el clímax de la historia, este episodio sirve para vincular los dos ámbitos del secreto sobre los que se forja la comunidad: el secreto acerca del pasado de los miembros del Consejo clausurado en el interior de las cajas y el secreto de la auténtica naturaleza de la amenaza monstruosa que conmina a la comunidad al repliegue y clausura sobre sí misma. Ambas acciones –la osadía de los jóvenes y el “desliz” de un August asolado por la pena– sellan de manera implícita el destino de ambas estrategias de contención.

En Covington Woods toma forma, por lo hasta ahora apuntado, una “cultura del terror institucionalizado” (Sánchez-Escalonilla, 2012: 8), en las que las dos generaciones del poblado interactúan sobre una dialéctica entre protectores y protegidos propia de un modelo social regido por una percepción de permanente amenaza³²⁷. Este “comunitarismo” nacido a la sombra de las presencias ambiguas de los seres del bosque exige la delimitación inmediata de criterios de pertenencia y exclusión, lo cual acercaría el ideal de convivencia de este colectivo humano al diseño utópico de los refugios comunitarios descritos por Bauman:

La atracción de la comunidad de los sueños comunitarios se basa en la promesa de simplificación: llevada a su límite lógico, la simplificación significa mucha mismidad y un mínimo estricto de variedad. La simplificación que se ofrece sólo puede lograrse mediante la separación de las diferencias: reduciendo la probabilidad de que se encuentren y estrechando su grado de comunicación. Este tipo de unidad comunal se basa en la división, separación y mantenimiento de la distancia. (2003: 173-74)

De este hecho se deriva, entre otros efectos, que la película promueva el compromiso con una comunidad en la que la diversidad racial ha sido abolida. El énfasis en la “mismidad” resulta en la configuración de un tejido comunitario cuya

³²⁷ Así lo expresa igualmente Žižek (2009), retomando los argumentos de la filosofía política de Giorgio Agamben. Según la afirmación del crítico cultural esloveno, para los habitantes del valle: “Es como si la auténtica comunidad sólo fuese posible en condiciones de amenaza permanente, en un estado constante de emergencia” (2009: 39).

homogeneidad étnica y racial antecedería incluso, en términos de referentes históricos “reales”, a la de la época ficticia en la que los miembros del Consejo sitúan el comienzo de su “comunidad imaginada”. *El bosque* permite, en este sentido, un *desplazamiento cognitivo* hacia una nación aún “blanca”, laboriosa, inocente, temerosa de dios y extremadamente vigilante de los mecanismos de la vida colectiva. Extrapolando esta imagen de la comunidad a los debates sobre los modelos residenciales contemporáneos, Páez interpreta la película de Shyamalan como una “oscura metáfora del ideal tras la vida suburbana”:

La “comunidad ensimismada” se ha erigido por fin como respuesta a la “muerte social de la ciudad” ... en una sociedad que teme a la impersonalidad, esto estimularía fantasías de vida colectiva de naturaleza parroquial, transformando el “quiénes somos” en un acto de imaginación altamente selectivo: nuestros vecinos inmediatos, nuestra familia. (2005: 3)³²⁸

La muerte de la ciudad –entendida esta como espacio de convergencia de múltiples sentidos y fuerzas centrífugas (lo dispar, lo diverso, lo contradictorio, lo inverosímil, etc.) y de estímulos para la aventura humana– es señalada de manera explícita desde el comienzo del filme. Así, ante la pregunta con la que Lucius muestra a su también joven amigo Finton Coine (Michael Pitt) su curiosidad por la ciudad más allá de los confines de Covington Woods, este último le espeta una respuesta lacónica: “Es un lugar perverso con gente perversa. Eso es todo”. En esta escena, localizada en la torre de vigilancia de los bosques, se registra el claro contraste entre la actitud inquieta y abierta de Lucius y la sumisión sin matices de Coine, embutido en la toga amarilla usada por los habitantes del pueblo para contrarrestar, o “repeler”, la presencia de la amenaza. El amarillo, color-emblema de la comunidad virtuosa, se coloca como elemento positivo en un doblete en el que el “color malo” (el rojo) reúne los significados de la sangre, la emoción y la violencia con los que el filme proporcionan una descripción de la ciudad *in absentia*. Se establece así una equivalencia entre la carga semántico-valorativa en negativo de la ciudad y la atribuida a los monstruos que acechan la aldea. Si, como

³²⁸ Leo Marx somete a crítica esta misma actitud en su influyente estudio sobre el mito pastoral (el Jardín) en la cultura estadounidense. Para este autor, la decisión irreflexiva de promover el retiro en el paisaje simbólico de una inocencia alejada de los artificios del mundo debe ser interpretada como un “deseo simplista” y una “perversión romántica de pensamiento y emoción” (1980: 10). Ello daría muestra del proceder de un imaginario agotado, cuya superación requiere de la emergencia de “nuevos símbolos de posibilidad” (1980: 365). Dicha tarea, según reitera Marx, no corresponde sólo a los artistas y literatos, sino a la sociedad en su conjunto.

afirma Páez en clave foucaltiana: “el monstruo encarna el delito, la violencia y la deshumanización que al delito le imputa la retórica conservadora” (2005: 2), la ciudad se convierte en el escenario material en el que tal concepto de lo monstruoso adquiere la forma de proyecto de (in)civilización. El repliegue hacia la utopía agraria de una comunidad “incontaminada” al abrigo de la naturaleza supone una maniobra de exorcismo contra ese mal urbano inevitable, signo inequívoco de una modernidad que ha descuidado sus centros tradicionales de sentido. La comunidad de la película de Shyamalan no reproduce, por tanto, el ímpetu expansivo de la urbanización histórica en tiempos de la Frontera, sino que aspira a fundar un microcosmos hermético y a salvo de amenazas externas (Páez, 2005: 1). La utopía de Covington Woods se constituye, entonces, en el *topos* de la “imaginación sedentaria”:

Una utopía es la idea de un mundo estrechamente vigilado, monitoreado, administrado a diario. Sobre todo, es la idea de un mundo prediseñado, un mundo en el que la predicción y el planteamiento inclinan la ruleta. La idea de un mundo hecho para el orden, sujeto a estrecho control y mantenimiento diario. (Bauman, 2008: 279)

Se trata este, en suma, de un orden utópico a la par estático y reactivo, cuya aspiración final no es sino transformarse en mecanismo de defensa contra toda incertidumbre. La consecución de dicho orden depende, como en la utopía del moderno Estado-nación analizada por Bauman, de unas instancias legitimadoras explícitas:

Un mundo así sería inconcebible si no fuera por el equipo de sabios dedicados a calcular meticulosamente el entorno en el que tienen lugar los pensamientos y las acciones, y a sopesar cada día los resultados, para hacer los ajustes y correcciones necesarios antes de que las fallas de diseño se volvieran una amenaza para el correcto funcionamiento del conjunto. De modo que la utopía debía ser un mundo de estrecho compromiso entre los gobernantes y los gobernados: entre gobernantes firmes pero benévolos y sus sujetos obedientes pero felices. Y un mundo de sabios, cuya tarea era garantizar la benevolencia de los gobernantes y la felicidad de los gobernados. (2005: 279)

Cuando el pacto político fundamental entre gobernantes y gobernados se transmuta, como apunta Sánchez-Escalonilla, en una relación entre protectores y protegidos, el proyecto utópico de la modernidad se ve sometido a una evolución “perversa”. La

utopía de los bosques de Shyamalan se presenta, así, en forma de trasunto ficcional de un modelo social en el que viene a ejemplificarse uno de los aspectos más discutibles del programa político de la contemporaneidad: una sociedad en la que, como afirma Jacques Attali, “todo está ya predicho salvo el medio mismo de predicción” (citado en Bauman, 2007: 23). De acuerdo con esta lógica, la legitimación última del orden social reside en una élite de sabios-gestores que, a la par que supervisa con celo la correcta articulación de la vida colectiva, disimula ante sus gobernados-protegidos los procedimientos mediante los cuales dicho orden es instituido. El filme de Shyamalan sitúa en el centro mismo de su discurso ficcional esta problemática política acuciante acerca del concepto de gobernabilidad en la era del terror (difuso). En esta línea, Collier sostiene que: “the film ... thematizes the quite relevant, and contemporary, political question of the ethics of deliberate fictiveness and myth-making in governance ‘for the good of the people’” (2008: 273). En las “mentiras nobles” de los miembros del Consejo de Mayores –aquellas que establecen la subordinación a la amenaza como medio único para la revitalización de un sentido perdido de comunidad–, el filme de Shyamalan “transcodifica” la tensión dialéctica entre los optimistas (y agotados) discursos de las utopías de la edad moderna y su versión más contemporánea: la pavorosa contra-utopía de los Estados Unidos en tiempos de George W. Bush.



La comunidad asediada por un terror institucionalizado.

En este microcosmos comunitario –una “reserva animal” erigida como correlato “doblemente ficcional” de un ideal patriótico añorado e inalcanzable–, la simplificación a la que antes aludía Bauman y la sujeción al efecto disuasorio del terror no sólo acota las posibilidades de pertenencia al colectivo sino que, como efecto pernicioso derivado, atrofia la expresión de una emotividad más genuina e irrestricta entre sus miembros. De ahí la historia de amor frustrada entre Edward Walker y Alice Hunt, quebrada por la observancia obsesiva de ambos a unas normas que, al tiempo que esbozan un paraíso artificial para la vida en comunidad, bloquean la promesa de felicidad encerrada en la actitud de entrega amorosa hacia el “otro”. La propuesta de Lucius de marchar a las

ciudades más allá del bosque en busca de medicinas –proyecto sólo realizado más tarde, por la iniciativa con la que Ivy Walker demostrará su amor hacia el joven– engendra una vía de escape, ya sea momentánea, a la mentalidad del asedio. Un acto de amor puro, incondicional y verdadero se convierte entonces en el mayor desafío al mito de la amenaza sobre el que se sustenta el orden instituido.

6.2.3. La ordalía de la redentora doméstica.

En *El bosque* coexisten dos prototipos heroicos, portadores, respectivamente, de una heroicidad frustrada (Lucius Hunt) y una heroicidad consumada (Ivy Walker). Tras la presentación de la amenaza y de los guardianes del orden moral que la contrarresta (el Consejo de Mayores), es posible identificar en Lucius Hunt al auténtico agente instigador/promotor de la acción en los inicios de la trama³²⁹. En términos de su función narrativa, Lucius se erige en el primer protagonista de la historia, singularizado como tal por su voluntad de modificar el *status quo* imperante en la aldea. En las postrimerías del fallecimiento del pequeño Daniel Nicholson, Lucius se presenta ante el Consejo con la propuesta formal de dirigirse hacia las ciudades con el objetivo de conseguir los medicamentos que hubieran salvado la vida del menor. Enfrentado a la mirada, entre severa y desconcertada, de los miembros del Consejo (incluida su propia madre), Lucius detenta los rasgos de un personaje potencialmente activo y modificador. Su voluntad de transgredir la prohibición capital del poblado se fundamenta en el pesar que siente ante la muerte del pequeño Nicholson.

La escena de la declaración de Lucius se cierra con el contraplano, en plano general, de los miembros del Consejo sentados en círculo, quedando sin responder la petición del joven y, abriéndose, por tanto la hipótesis sobre si la marcha del mismo acabará produciéndose. Para entonces el espectador ya ha sido invitado a concentrar en Lucius las inferencias sobre las acciones y rasgos del esquema del protagonista. Desde su primera aparición, Lucius es presentado como un personaje de una bondad, pureza y valor esenciales: la timidez de sus movimientos, el tono firme aunque suave de su voz y el respecto extremo con que se dirige al Consejo invitan, de manera inmediata, a activar

³²⁹ Su primera aparición en cuadro se realiza mediante una de las estrategias de focalización preferentes para los personajes protagonistas. En un plano frontal y estático sobre la puerta que da acceso al salón en el que se haya reunido el Consejo, el espectador asiste a la entrada de Lucius en la estancia (y, por ende, en el mundo de la historia), acercándose lentamente hacia la cámara. Con ello la narración pretende fijar el alineamiento espectacular con el personaje interpretado por Joaquin Phoenix.

en el espectador una estructura de simpatía no sólo destinada al alineamiento, sino a la fidelidad. Se hace patente desde esta escena la tensión que se establece entre la adhesión cognitivo-afectiva hacia los representantes del Consejo (especialmente de Edward Walker y Alice Hunt, los mejor definidos, o personajes más *redondos* de entre ellos) frente a las de los jóvenes (la segunda generación) en los que reside la “esperanza” de desbloquear el clima de contención imperante en la aldea. La narración traslada al ámbito de la recepción la dialéctica entre protectores y protegidos, invitando de manera implícita al espectador a “tomar partido” definiendo su simpatía entre aquellos que ejercen el “control narrativo” de la vida comunitaria o los que, aunque no plenamente conscientes de las implicaciones de su voluntad, se atreven a desafiarla.

Sucesivos indicios en el filme favorecen la atribución del estatuto de protagonista a Lucius Hunt: el joven se enfrenta a la función narrativa de la prohibición, subsumida en el rol vigilante del Consejo, y singularmente encarnada en su propia madre, quien intenta disuadirle de su propósito de marchar a la ciudad. En una escena en la que ambos personajes departen en la intimidad del hogar, la progenitora hará referencia a la muerte del padre, asesinado y abandonado en un “mugriento río” de la ciudad. Ante el evidente disgusto de Lucius, Alice objeta a su hijo que es necesario despertar el recuerdo de la muerte del padre: “Para que conozcas la esencia de lo que desees” (el viaje a la ciudad y sus peligros implícitos). En la respuesta a manera de reproche de Lucius (“Este pueblo está lleno de secretos”) se evidencia su deseo de romper con la constricción emocional a la que el pueblo se ve abocado por obra del inflexible orden instaurado por el Consejo. Este hecho convierte a Lucius en un potencial agente *degradador* del orden de la aldea³³⁰, algo que se pone de manifiesto cuando, sin éxito, pide a su madre que abra la caja que contiene la memoria traumática del pasado familiar. Lucius adquiere, igualmente, un rol protagónico cuando es identificado como objeto del amor romántico de Kitty Walker. El intento de esta por ganarse el favor de Lucius para sellarlo con el matrimonio da inicio –ya sea en su versión igualmente frustrada, puesto que Lucius rechaza la propuesta de Kitty–, a la sub-trama romántica de *El bosque*.

³³⁰ En Lucius coexisten los atributos de degradador y mejorador: aunque su intención de cruzar el bosque para hacerse con medicamentos proporcionaría una notable mejora a la expectativa de vida de la comunidad (mejorador), este afán choca con los intereses del orden instituido por el Consejo, lo cual convierte de manera instantánea al joven en un potencial agente degradador. La ambivalencia del personaje a este respecto refleja, por tanto, el sesgo antidemocrático de la comunidad de Covington Woods, trayendo a la luz sus incoherencias internas y la precariedad de su orden rector.

Es justo tras el episodio de la propuesta frustrada de matrimonio cuando Ivy Walker, personaje que posteriormente ocupará el papel protagonista, es presentada por primera vez, consolando a su hermana en la casa familiar. La suya es una presentación tardía, diferida tras más de trece minutos de metraje en los que se ha completado la exposición u orientación básica de los agentes, lugares y conflictos de la narración. Con la introducción de Ivy en paralelo a la de la sub-trama romántica, la narración de *El bosque* muestra su dependencia de formatos canónicos (la narrativa clásica, en términos de Bordwell [1996]). Aunque dicha narrativa se vea sujeta a las torsiones características de la ficción posmoderna, el relato de *El bosque* abre desde este momento la oportunidad para operar un desplazamiento entre el centro de interés del enigma y el de la sub-trama amorosa en la que se ven involucrados los dos protagonistas principales. La escena en la que Ivy y Lucius coinciden por primera vez en cuadro sirve para imbricar ambas tramas, proporcionando indicaciones sobre desarrollos futuros de la historia. Sentados junto a la “Roca tranquila” en donde Lucius se halla descansando, y a la que Ivy llega tras hacer una carrera con Noah, los protagonistas rememoran aspectos de un pasado en común. Ivy, ciega de nacimiento, recuerda a Lucius cómo este solía tomarla del brazo cuando eran niños. Esta mención anticipa el verdadero reencuentro de ambos (el resurgir del amor) durante la secuencia del ataque de los “monstruos” al poblado. En dicha secuencia, Ivy, en lugar de introducirse en el refugio del sótano de la casa, como hacen el resto de personajes, se planta ante el umbral de la puerta y extiende su brazo reclamando la presencia de Lucius. La aparición de este, sorteando a los “monstruos” para agarrar el brazo de Ivy y guiarla hasta el refugio, dota de una significación extrema a la posibilidad del amor en mitad de un clima de terror institucionalizado. Acurrucados en la oscuridad del refugio en compañía de Noah, Kitty y unos niños de la aldea³³¹, los protagonistas sellan su pacto de amor uniendo con fuerza sus manos. Se trata, por tanto, de un amor que evoluciona en los límites de lo permitido, entre el plano de la obediencia a las normas del poblado y la amenaza de su transgresión.

³³¹ De nuevo, como es habitual en el interior de la trama prototípica, la presencia de los menores (a manera de “ambiente”) marca la significación de una vulnerabilidad insoslayable. Este componente prototípico del imaginario del asedio queda ya singularizado en la misma escena de apertura mediante la focalización de un grupo de niños que miran extrañados a Noah sentados a la mesa del banquete posterior al funeral de Daniel Nicholson.

Es precisamente en la actitud ante la violación de las normas donde se establece, de partida, una caracterización contrastada para ambos prototipos heroicos. Mientras que Lucius es presentado desde el principio como un personaje activo, modificador y a la par mejorador-degradador (su incursión en el bosque desemboca en el primer ataque de las criaturas monstruosas al pueblo), Ivy difiere de su homólogo masculino en su mayor observancia a los preceptos y reglamentos del orden comunitario. Así, en la escena previa al encuentro con Lucius en la “Roca tranquila” el perceptor-espectador asiste a un episodio en el que la muchacha amenaza a Noah con castigarle tras escuchar como este se enzarza en una inocente disputa con otros jóvenes del pueblo. Los juegos “violentos” de Noah hacen que Ivy lo acompañe hasta el “cuarto aislado”, la habitación habilitada por la comunidad a manera de espacio de punición y castigo. Ivy queda alineada del lado de los agentes al cuidado del cumplimiento de la función de la prohibición, transformándose así en un personaje inicialmente caracterizado como conservador y frustrador de las potenciales acciones con las que Lucius pretende romper el interdicto comunitario. La acción catalizadora que propicia un vuelco en la atribución de funciones de los dos personajes protagonistas se produce con el apuñalamiento de Lucius a manos de Noah.



La amenaza de la punición.

Movido por los celos —el disminuido psíquico guarda una estrecha relación con Ivy, su compañera de juegos—, Noah infringe la más sumaria prohibición de la comunidad cometiendo un acto de violencia injustificable contra otro de sus conciudadanos. Desde este momento de la película —auténtico núcleo narrativo de la trama, en el sentido que le dan Barthes o Chatman al término—, Lucius deviene un personaje pasivo: su estado de postración permanente en el lecho y su cuerpo herido sirven una doble valencia: en el nivel de la estructura narrativa, la condición precaria del joven impone unas condiciones de temporalidad a la trama, alimentando hipótesis de suspense acerca de la resolución (¿sobrevivirá Lucius finalmente?). Por otro lado, y en una interpretación más dependiente del simbolismo implícito, el cuerpo malherido de Lucius vendría a

metaforizar la situación de crisis comunitaria (la amenaza de quiebra permanente en el cuerpo político). Cuando se hace evidente que la única posibilidad de sanación para Lucius pasa por proporcionarle un tratamiento con medicamentos, Ivy, impulsada por su amor hacia el joven, decide emprender el camino hacia la ciudad. En la joven se concentran entonces las funciones centrales de la trama, las inferencias más relevantes respecto a la resolución de la historia y, con ellas, la imaginación central (la estrategia de participación espectral).

El episodio del apuñalamiento propicia, por tanto, un viraje en las atribuciones del esquema de personaje de Ivy, personaje que pasa a ser decididamente activo, modificador (su incursión en los bosques acarrea consecuencias notables para el desarrollo posterior de la trama), mejorador (la salvación de Lucius) y protector (salvaguardar el estado de armonía y vida pacífica de la aldea). No obstante, como ya ocurriera en el caso de la heroicidad frustrada de Lucius, la rigidez del orden instituido por la comunidad –tanto como su dependencia final en un mito acerca del asedio de las criaturas monstruosas– provoca que el viaje de Ivy se transforme en una potencial causa de quiebra para dicho orden, y que de ello se derive el rol simultáneo de degradador adscrito a la joven.

La firme decisión de Ivy compromete los principios de legitimación de la comunidad, amenazando con exponer, aunque sea por el cumplimiento de una misión “justa” nacida de un amor incondicional y sincero, la entelequia del orden político que rige la aldea. Esta situación obliga a Edward Walker a revelar a su hija el secreto escondido tras el “pacto” entre los habitantes de la aldea y las criaturas del bosque. La ruptura del orden instituido aparece como una posibilidad en esencia traumática, pues con la caída del mito del asedio se socavarían irremediablemente los fundamentos de la vida colectiva. Ante este trance en la construcción narrativa del filme, como afirma Huerta-Floriano, “el conflicto moral se sirve cuando se plantean las opciones entre posibilidades igualmente traumáticas” (2006: 164). De un lado, la más que segura muerte de Lucius si el auxilio de los medicamentos no llega a tiempo; del otro, la pérdida de los vectores de cohesión social que hacen posible la vida del colectivo. La gravedad de la revelación es mimetizada por la propia narración, la cual vuelve a mostrar su escasa “comunicabilidad” y sus propios mecanismos de ocultación. El secreto es desvelado por Edward ante su hija en una secuencia fragmentada en dos escenas separadas por el flujo narrativo y propiciada por el uso de un *flashback*

interno³³². Esta revelación retardada es dispuesta, por tanto, de forma simultánea a los preparativos de Ivy y a su entrada en los bosques en compañía de otros dos jóvenes del poblado. La narración se ocupa igualmente de mostrar la tensión que la ruptura del juramento provoca entre los miembros del Consejo de Mayores. En términos de duración, por tanto, el suceso es privilegiado respecto a otros momentos de la trama, mostrando así su centralidad para el desarrollo subsiguiente de la narración.

La alusión a la ceguera de Ivy con la que Edward comienza la revelación del secreto explícita, en clave metalingüística, la conexión entre conocimiento y percepción, enfatizando la función del control ejercido por la mostración/ocultación de las informaciones en el seno de la propia narración. A través de esta confesión de Edward no sólo empieza a ser expuesto en sus aspectos más profundos el programa ideológico del orden instituido por el Consejo, sino que se fortalece el principio de la funcionalidad de las ficciones para movilizar actitudes y comportamientos colectivos. En una estrategia textual netamente (auto)reflexiva y posmoderna, el gradual desvelamiento del enigma en la base de la constitución de la comunidad se desgrana en paralelo con la del propio programa ideológico del filme.

En este sentido, el primero de los ideologemas que comienza a mostrar su valencia en este núcleo de la narración atañe al liderazgo. De camino a la “cabaña prohibida” (lugar en el que reside la clave última del orden de la aldea, su “horror esencial”³³³), Edward apunta a la fuente última de legitimación de la que emana el régimen de verdad y convivencia implantado en el valle. El líder del Consejo rememora ante Ivy la figura de su padre (y abuelo de la joven), James Walker, un hombre bondadoso y confiado, quien también acabó siendo víctima de la violencia intrínseca a la ciudad. En el relato de su sucesor, James Walker –el “hombre más acaudalado de la ciudad” – es investido del poder casi divino de generar riquezas. Como confiesa Edward, su padre: “Tenía un don para eso. Si le daban un dólar, en menos de dos semanas lo multiplicaba por cinco”.

³³² En el *flashback* interno, la narración retrotrae al espectador a un acontecimientos/acontecimientos encuadrado/s en la propia línea temporal establecida por el argumento desde su inicio, y no a sucesos ocurridas con anterioridad a dicho inicio de la trama (Bordwell, 1996: 78).

³³³ Antes de abrir la puerta de la cabaña –momento en que la escena corta a los preparativos de Ivy para dilatar así la revelación del secreto hasta el *flashback* posterior–, Edward advierte a su hija: “Ivy, haz lo posible por no gritar”. El descubrimiento de la verdad, al tiempo desmoronamiento del mito fundacional del colectivo, es presentado como un evento potencialmente traumático: una vez caído el velo de la ficción, a la comunidad sólo le resta confrontar el abismo de su propia deslegitimación (su precaria identidad grupal).

El relato de Edward se ajusta con precisión al mito del emprendedor-benefactor característico del imaginario capitalista estadounidense, aquel que sitúa el individualismo y la búsqueda del beneficio económico personal como “imperativos” morales y fundamento del orden colectivo:

La independencia personal no era un ideal moral únicamente para las vidas individuales; también suponía un vínculo del agente con la sociedad. Este vínculo consistía en parte en el hecho de que las personas disciplinadas, honestas, imaginativas y emprendedoras pasaron a ser vistas como la piedra angular de la nueva sociedad, para la que orden y progreso iban de la mano. Esta clase de personas eran los principales benefactores de esta sociedad, daban ejemplo moral y a la vez promovían los inmensos beneficios del progreso económico. Todo esto suponía ... que el comercio y la iniciativa económica no eran factores de división social, sino que redundaban en beneficio de todos y podían convertirse en la base de la unidad de un pueblo enérgico, disciplinado y seguro de sí mismo. Era este impulso hacia el progreso lo que hacía de Estados Unidos un país grande, libre e igual. La independencia personal pasa a formar parte de un nuevo modelo de patriotismo norteamericano, que se ha mantenido vivo y en forma hasta el día de hoy. (Taylor, 2006: 177-178)³³⁴

En James Walker el mito originario de la aldea encuentra a su promotor (su fortuna permitió la compra de la reserva animal en la que habita la comunidad), patriarca y soberano: el representante de una humanidad virtuosa, tenaz, laboriosa y emprendedora.

³³⁴ Como ya teorizara Max Weber (2012/1904-1905), el modelo ético de una sociedad así imaginada e instituida está basado en una actividad económica “altamente interesada” que, en suelo norteamericano, alcanza una síntesis singular con el fervor religioso, especialmente desde el Gran Despertar de principios del siglo XIX (Taylor, 2006: 177). Según recuerda el propio Taylor, el ideal de independencia nacido en Estados Unidos en la etapa revolucionaria, aliado con el nuevo pietismo propiciado por el despertar religioso, reevalúa muchas de las concepciones negativas asociadas a los aspectos económico-materiales de la sociedad (egocentrismo, interés, acumulación, etc.), cargándolos desde entonces de connotaciones positivas. Se consolida así la interpenetración entre afán de independencia y devoción, lo cual “no significa que la independencia personal estuviera intrínsecamente ligada a la fe religiosa. Al contrario, tomó las formas más diversas, algunas de ellas muy secularizadas... Pero el hecho de que el nuevo ideal pudiera existir en simbiosis con esta fe ardiente da testimonio de su naturaleza moral” (2006: 177). Ello establece un marcado contraste entre el imaginario capitalista estadounidense y el imaginario de clase de los grupos subordinados instituido en Europa. En el primero, el énfasis se sitúan en la ética individualista representada ejemplarmente por el “emprendedor-benefactor” como dinamizador social y agencia de prosperidad, mientras que en el segundo se enfatiza el papel de los trabajadores (sindicalismo francés y alemán, laborismo británico, etc.). El imaginario capitalista estadounidense, con su realce del ideal individualista, prolonga, de tal forma, la marginación de los sujetos *subordinados* en el seno de un orden moral y social cimentado sobre dicho privilegio de los valores del individualismo (2006: 179).

La ejemplaridad individual y comunitaria de la figura de este Gran Padre ausente se resume en la sobredeterminación axiológica de la valencia positiva (+) del ideograma del liderazgo en el filme. Un liderazgo transmitido en forma de linaje familiar; tal y como confiesa Edward, su padre: “Me dijo que guiara cuando otros se limitan a seguir”. Es por esta misma lógica que asocia prosperidad económica con virtud moral que Ivy, en tanto que heredera de dicho linaje de grandes capitalistas benefactores, sea investida con un don “heroico” innato que la legitima para liderar en un microcosmos social que le pertenece por derecho de nacimiento. En este sentido, Ivy Walker se erige en la auténtica “Reina del Jardín”: propietaria de la reserva y nacida para liderar. Ese don al que se alude, mezcla de bondad absoluta y poder material acumulado, es el que resalta el propio progenitor de la joven cuando afirma: “Tú eres fuerte, Ivy. Tú guías mientras otros siguen, ves luz cuando sólo hay oscuridad. Confío en ti, confío en ti más que en los demás”. La joven ciega, representante de una corporeidad vulnerable, es depositaria, al mismo tiempo, de un ingente capital simbólico –inseparable e indistinguible del poder material (Bourdieu, 2009: 189)– heredado por filiación familiar. Ello provoca que en la aldea del valle de Covington Woods se reproduzcan el sistema moral y el vínculo social implícito en el modelo social capitalista estadounidense, y que, como consecuencia de este hecho, la heroicidad plena e incuestionada de Ivy Walker desemboque en una celebración ficcional de la ideología que sostiene tal modelo social.

De lo anterior se deriva que –en concordancia con el juego meta-générico con la fantasía y el cuento de hadas que propone el filme de Shyamalan– la heroína de la historia sea provista de una serie de atributos o dones “mágicos”: su facultad para “ver” el color-emoción de las demás personas, la capa del “color seguro” (amarillo), el bastón, las piedras “mágicas” que le entrega su padre y que habrán de ayudarla a superar las “pruebas” de su viaje en pos de la “reparación de la falta”, etc. El equilibrio que ha de restituir la joven se concreta en una misión doble: proporcionar la rehabilitación del héroe (masculino) frustrado y conservar el orden instituido en la aldea. Este cometido doble concentra desde entonces las hipótesis del espectador acerca de la suerte final del viaje de Ivy. En una lectura sintética de los objetivos de la misión, la heroicidad de Ivy, aunque plena, puede definirse también como *delegada*, pues está conminada a restituir un orden en el que la dicotomía entre protectores y protegidos privilegia, en apariencia,

el rol de promotores de la seguridad en las figuras masculinas³³⁵. Se evidencia, así, el vínculo entre las esferas de lo familiar y lo político-comunitario a la hora de transmitir la “Mentira Noble” que sustenta el orden de la comunidad. Como afirma Carroll, en la Mentira Noble puede singularizarse un ejemplo supremo del uso de la ideología, expresada en este caso en cuanto subordinación de los dominados por obra de un mito: “Por medio de la Noble Mentira, Sócrates sugiere que la voluntad de aceptar la autoridad en las relaciones familiares se transfiere a las relaciones políticas” (2002: 316-317). La estrategia eufemizadora por la que el ideologema del liderazgo opera en el filme promueve, por tanto, una doble omisión (emparentada con el doble propósito de la ordalía de Ivy): el restablecimiento de un orden patriarcal en el que la asimetría atañe igualmente al ámbito de las políticas de identidad (el género y los roles sociales en el espacio familiar) como al de las políticas de clase.

6.2.4. La violencia eufemizante y refundadora.

Tras penetrar en los bosques de Covington y ser abandonada por sus dos compañeros de viaje³³⁶, presas del miedo, Ivy ha de confrontar la paradoja del terror institucionalizado por la comunidad del valle. Intentado dar explicación a la supuesta “inconsistencia narrativa” de este episodio de la trama, Žižek (2009) (se) plantea la pregunta que puede asaltar al espectador en este momento de la trama: ¿Por qué Ivy sigue asustada cuando penetra en el bosque si ya sabe que todo es un engaño orquestado

³³⁵ Aunque el Consejo de Mayores lo compone un grupo mixto de hombres y mujeres, las tareas de vigilancia en los confines de la aldea son ejecutadas únicamente por los hombres. Asimismo, en el plano de la sub-trama amorosa se asiste a una escena en la que los dos protagonistas principales conversan en el porche de la casa de Ivy; episodio en el que Lucius expresa su preocupación por la vulnerabilidad de la joven. Previamente al beso con que la pareja certifica su amor –momento que la narración “escamotea”–, Lucius le confiesa a Ivy: “Temo por tu seguridad”. Otro ejemplo del sistema patriarcal instaurado en la comunidad puede encontrarse en la petición del permiso paterno para el “hipotético” casamiento entre Kitty Walker y Lucius.

³³⁶ Para Collier, la escena de la huida de los acompañantes de Ivy resume a la perfección la estrategia de manipulación narrativa que opera en el filme de Shyamalan (2008: 270-72). Este acontecimiento –situado entre las dos escenas en que Edward desvela a su hija las “necias mentiras” con las que el Consejo de mayores ha instituido el orden comunitario– ejemplifica cómo la diégesis empuja al espectador a asumir diferentes de grados de participación narrativa. Según argumenta el propio autor (2008: 271), cuando los tres personajes implicados en la acción entran en el bosque, el espectador conoce más que los dos guías-ayudantes masculinos (estos desconocen que Edward ha informado a Ivy acerca de la “farsa” de los seres monstruosos), pero, al mismo tiempo, el espectador se sitúa en desventaja frente al conocimiento acumulado por la propia Ivy (sólo tras la posterior escena –el *flashback* interno– será develada la totalidad del engaño). En este episodio de la trama se reproduce, por tanto, la “confusión epistémica” inherente al concepto marxiano de ideología, algo que se hace patente en la duda misma que plantea el joven Christop justo antes de su huida: “¿Por qué nunca habíamos oído hablar de esas piedras [mágicas]?”. La acción posterior de Ivy –arrojar la piedras al suelo una vez que Finton también la ha abandonado en el bosque– sirve para subrayar el valor ideológico de la tramoya artificada por el Consejo.

por el Consejo de Mayores? En lugar de constituir un mero desvío de la lógica narrativa, la larga secuencia de Ivy enfrentada a los “terrores” del bosque –esas vaporosas “criaturas de destrucción masiva” (Travers, 2004: párr. 3)– ilustra las complejas tensiones dimanadas de un régimen de verdad sustentado en el mito de una amenaza monstruosa. Como argumenta Žižek, en una sociedad constituida sobre un pacto o juramento de lealtad comunitaria nacido a la sombra del miedo y de la memoria traumática “hay más realidad en los amenazantes espectros que en la misma realidad” (2009: 39). A pesar de haber sido advertida previamente por su progenitor acerca de la farsa de los “monstruos”, Ivy encara en este trance iniciático en el bosque una suerte de terror radical articulado sobre una disyuntiva: la posibilidad de que los seres monstruosos existan “realmente” frente a la desorientación derivada de un mundo en el que la cortina de seguridad de la ficción (ideológica) ha caído definitivamente.

Este episodio de la trama puede interpretarse como el tránsito en que la protagonista pone a prueba el estatuto último de la ficción que legitima el microcosmos comunitario del valle, exponiéndolo a la posibilidad de su invalidación irreversible. La confesión de Edward ha dejado aún abierta la duda sobre la existencia de los “monstruos”; como relata a su hija: “De hecho existían rumores sobre criaturas en estos bosques. Lo recogía uno de los libros de historia con los que daba clases”. Este interrogante es repetido una vez más, mediante el recurso a la voz en *over* de Edward, cuando Ivy consigue reincorporarse y escapar de la fosa en la que se ha precipitado tras ser abandonada por sus guías-acompañantes. La narración alimenta la confusión en los perceptores e invoca así la necesidad de verificar con más detalle la hipótesis central sobre la “realidad” de lo monstruoso. Al sumergir imaginativamente al espectador en la turbulenta psicología del personaje protagonista, el filme le hace partícipe de la experiencia de radical desconcierto ante una narración no sólo poco “comunicativa”, sino también abiertamente manipuladora. A ello alude Collier, ahondando así en las estrategias de “control narrativo” operativas en un doble nivel: el del orden instituido en la aldea y en las dislocaciones y pistas falsas de la narración:

This cinematic treatment takes us further into the confused subjectivity of Ivy but also emphasizes how her terror is compounded by the way in which those in narrational power –i.e. the elders and the film itself– have manipulated her, in ways that are largely parallel to the way the film has manipulated us. (2008: 281)

En efecto, la construcción cinematográfica de la secuencia en que Ivy se enfrenta al monstruo emplaza al espectador en un contexto de comprobación de hipótesis previas. La secuencia abre con un plano general contrapicado –prácticamente idéntico en composición e iluminación al que cierra la secuencia de créditos inicial– de las copas de los árboles. De ahí corta a un plano de las aguas cristalinas del arroyo –plano también muy similar a aquel en el que aparecía por primera vez en cuadro la figura de uno de los “monstruos” del bosque–, donde en esta ocasión no aparece ningún reflejo o indicio de las extrañas criaturas. En el nivel aural, los ruidos del bosque reproducen el mismo ambiente de latente amenaza con que el esquema de escena asociado al bosque ha sido caracterizado desde el comienzo mismo de la trama. La adhesión cognitiva y afectiva (fidelidad) del espectador con el personaje protagonista es, en este momento, total. La narración, fuertemente centrada en Ivy, prepara a los perceptores-espectadores para el instante climático potenciando los mecanismos del suspense y un incremento cualitativo de los marcadores de emoción. La tensión alcanza su cénit cuando Ivy queda “atrapada” en mitad de un campo de flores rojas. La amenaza se materializa entonces ante los ojos del receptor: en un plano en el que la cámara fluctúa en torno a la protagonista, enfocando su rostro o espalda, se distingue, en segundo término, la silueta roja del “monstruo”. Cuando Ivy “siente” su presencia, la focalización acentúa la ambigüedad del momento jugando con la composición y el movimiento de las figuras en el plano: así, el rostro aterrado de Ivy es mostrado en primer término mientras intenta refugiarse tras un árbol, estrategia que impide al espectador percibir la maniobra de aproximación del “monstruo”; el cual, al desplazarse la cámara en una ligera panorámica hacia la izquierda, aparece ya muy próximo a la protagonista.



La narración promueve la adhesión absoluta con la desorientación perceptual de Ivy.

La acción posterior de Ivy en su intento por librarse de la criatura confirma la funcionalidad narrativa de indicios previamente “plantados” en la trama: la joven ciega consigue orientarse hacia la hondonada en la que acabará dando muerte al “monstruo” palpando las ramas de un árbol muerto que ha sido mostrado con anterioridad. Tras

reconocer el terreno con celeridad, Ivy se para en el borde mismo del cúmulo con los brazos extendidos, en actitud de entrega aparente, esperando una nueva arremetida de la bestia. Imita así la posición adoptada por uno de los jóvenes en el juego de desafío a las criaturas que la diégesis narrativa ha presentado al espectador en una de las escenas de la exposición. En el momento de mayor tensión (la bestia corre en dirección a Ivy), la acción corta un plano de localización que devuelve al espectador al esquema de escena de la aldea (la composición del plano proporciona los indicios para resituarle en la “zona segura” de la narración: el movimiento de unas ramas de color claro contrasta sobre el fondo de las sombras oscuras de los árboles en segundo término, marcando así el retorno de la trama al contexto de la aldea). La escena subsiguiente muestra el pavor de los Percy, visualizados mientras abren la puerta de entrada a su hogar para comprobar que su hijo Noah se ha hecho con uno de los atuendos-disfraces de bestia tras descubrir el escondrijo donde se hallaba oculto. La narración emplaza denuevo al espectador ante al cuerpo yacente de Noah en el fondo del hoyo, postrado como un animal herido, envuelto en plumas, y tomado en un plano con una panorámica vertical ascendente (*tilt*).



La violencia eufemizada como astucia: la muerte del “monstruo” de Covington Woods.

La muerte de Noah (primera escena climática del filme) confirma, en un análisis retrospectivo, los indicios que personificaban en el joven deficiente la fuente de la “monstruosidad”. En la escena inmediatamente posterior a la primera conversación de Ivy y Lucius en la “Roca tranquila”, el perceptor-espectador asiste a otro encuentro entre la pareja protagonista. Cuando Ivy se despide de Lucius en el umbral de su casa, la focalización permanece centrada sobre la perspectiva del joven, quien presencia la entrada de la chica en su hogar. La cámara toma el momento en que Ivy atraviesa el umbral (en el fondo aparecen dos niños jugando) y se desplaza, en una panorámica hacia la izquierda y con un movimiento de aproximación (*zoom*), hacia el marco de la ventana contigua a la entrada. De nuevo mediante un marcado reencuadre, el espectador puede distinguir una puerta tras el cristal; puerta que se abre para mostrar la figura de

Noah, en una postura encorvada y poco natural, agitando sus dedos con la intención de asustar a Ivy, quien reaparece también en cuadro en este momento.



La narración planta indicios sobre la verdadera “monstruosidad” que asola al colectivo.

Pero la muerte de Noah no sólo puede ser analizada desde la atención exclusiva a los elementos que la presagian en la trama, sino que debe complementarse para revelar su significación en el contexto del programa ideológico del filme. En este plano interpretativo, es posible identificar en el acto de astucia y valentía con que Ivy se desprende del “monstruo” un acto de eufemizada violencia “(re)-fundadora” (Girard, 1995) y regeneradora para la comunidad. Como afirmará más tarde Edward Walker en la escena que clausura el filme, “Noah nos ha dado la razón para permanecer aquí”, explicitando de tal forma la función de “chivo expiatorio” que el mito de la comunidad inocente reserva para el joven deficiente. En Noah vienen a concurrir todos los temores que la sociedad del valle de Covington Woods imputa a la figura del “monstruo”: la amenaza de la violencia (el joven se siente atraído por las criaturas del bosque hasta acabar “encarnándose” en una de ellas) y la violación del sistema de afectos y sentimentalidad instituido. Con Noah muere, en consecuencia, el “enemigo (violento) interior” y un pretendiente “ilegítimo” al amor de Ivy (el rojo de la sangre, como revelaría cualquier análisis simbólico “vulgar”, es también el color de la violencia y del sexo). Noah es “sacrificable”³³⁷, pues representa un estatuto de externalidad respecto a los criterios del orden social instituido: su naturaleza “excepcional” en el contexto humano y social de la aldea lo asemeja al loco o bufón glosado por Girard (1995: 20). Ello ayuda a canalizar los temores comunitarios en una única instancia de “maldad” o “monstruosidad” percibida, lo cual posibilita que el sofocante clima de violencia simbólica impuesto por el Consejo de Mayores pueda ser exonerado de su valor último

³³⁷ Así resume Girard la función social de la *violencia sacrificial*: “La relación entre la víctima potencial y la víctima actual no debe ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que ‘expiar’. La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima ‘sacrificable’, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio” (1995: 12).

de constricción a la libertad del colectivo mediante un acto de violencia-muerte real y “purificadora”:

La crisis sacrificial es un fenómeno universal... En el paroxismo de esta crisis, la violencia es a la vez el instrumento, el objeto y el sujeto universal de todos los deseos. Esta es la razón de la imposibilidad de cualquier vida social si no existe una víctima propiciatoria, si, más allá de un cierto paroxismo, la violencia no se resolviera en orden cultural. El círculo vicioso de la violencia recíproca, totalmente destructora, es sustituido entonces por el círculo vicioso de la violencia ritual, creadora y protectora. (Girard, 1995: 151)

La muerte-sacrificio de Noah invita, por tanto, a reevaluar el sentido último de la “ceremonia de la carne” con la que los habitantes del pueblo pretenden aplacar el ansia malévolos de las criaturas del bosque. Lo propio puede afirmarse de la amenaza de los animales desollados con la que los miembros del Consejo atemorizan a sus conciudadanos. La narración priva al espectador de presenciar ninguno de estos actos, en una estrategia que resulta en suma lógica cuando es comparada con la acción con la que Ivy da muerte al “monstruo”. Para ser efectiva, para negar el “gesto” (la violencia) que impulsó a la creación de una comunidad en aislamiento y pretendidamente inocente, el propio impulso violento ha de ser sometido a sucesivas fases de eufemización u ocultamiento. Así, como afirma Girard:

Cabe concebir ... que la inmolación de unas víctimas animales desvíe la violencia de algunos seres a los que se intenta proteger, hacia otros seres cuya muerte importa menos o no importa en absoluto... Las víctimas animales siempre tienen algo de humano, como si se tratara de engañar lo mejor posible a la violencia. (1995: 10-11).

La interpenetración entre la violencia sacrificial (los animales desollados y el fallecimiento de Noah) y la violencia simbólica (el estricto sistema de regulaciones y dependencias concebido por los miembros del Consejo) se emplaza en una zona incómoda, plena de ambigüedades frente a la violencia de la ciudad (la única percibida como real y, por tanto, traumática). El filme de Shyamalan sugiere, así, el efecto pernicioso de una sociedad entregada con celo a la contención de sus impulsos y afectos más primarios y vitales. La narración proporciona un cierre “en falso” a los dilemas planteados, pero ello no es óbice para que se liberen significados equívocos que llevan a

cuestionar la delimitación tajante entre la violencia externa (causa de la reclusión) y la violencia (negada) interna. Sobre la base de estos significados concurrentes y en tensión opera la ambivalencia del prototipo heroico femenino en *El bosque*. La heroína se convierte en un centro en el que convergen dos polaridades del sentido: de un lado, la joven que canta canciones con que aliviar los desencantos amorosos de su hermana; la que recibe al monstruo de espaldas, con los brazos en cruz, en postura de martirio, y que acaba, en un acto aparentemente “involuntario” con la vida del “monstruo”; del otro, la Ivy que amenaza a Noah con el castigo y que, sólo unas escenas más tarde –tras comprobar la agonía de su amado–, culmina el rito del propio castigo abofeteando con saña a Noah mientras este se encuentra confinado en el “cuarto aislado” .



La redentora doméstica y violenta.

En esta última escena es el propio Señor Percy el que abre el candado y permite la entrada en la sala de la joven ciega; quien suelta su bastón de forma resoluta y enérgica, se aproxima al joven deficiente, le toma la mano para identificarle y lo abofetea de forma repetida. Es entonces Noah el que intenta protegerse con sus manos de la furia desatada de Ivy; es también este joven “inadaptado” al orden comunitario el que permanece encerrado tras la puerta (mostrada en primer plano), gritando con desesperación una vez ha recibido su castigo. Ambas escenas (la advertencia y la punición consumada) arrojan sucesivos indicios para confirmar la hipótesis – “inaceptable” cuando se trata de caracterizar el prototipo de la redentora doméstica– acerca de la muerte del “monstruo” a manos de la joven heroína protagonista.

Las atribuciones y funciones narrativas del rol del personaje Ivy sintetizan a la perfección la incoherencia del discurso sobre la violencia vehiculado por el filme de Shyamalan. Tal y como es estructurado en el texto fílmico, el ideograma de la

violencia bascula entre la variable (-) de la violencia asociada a la ciudad (anómica, aleatoria e inmotivada), y la variable (+) de unos actos agresivos “justificados” (la matanza de animales y el castigo y posterior sacrificio de Noah) por ser perpetrados con la finalidad incuestionable de mantener el orden social. Los actos derivados de esta polaridad (+) de la violencia son ejercidos o sancionados únicamente por los líderes comunitarios (Yvy y los miembros del Consejo), enfatizando aún más la dimensión simbólica de esta violencia “permitida” y “regulada”. Lo que Girard considera rasgo central de la violencia, el ser “eminentemente comunicable” (1995: 37), obliga, por tanto, a salvaguardar la inocencia de la comunidad del valle mediante un acto de encubrimiento. La construcción cinematográfica de *El bosque* evidencia este hecho, lo problematiza, pero acaba igualmente justificándolo. En este marco de sentido, la discriminación entre la violencia del “afuera” y la del “adentro” de la comunidad deja de ser taxonómica y apunta, como ya se ha indicado, a las consecuencias nocivas de un orden instituido sobre la supresión de las conductas y los afectos. Como apunta Julia Kristeva,

En el ideologema novelesco (como en el ideologema del signo), la irreductibilidad de los términos opuestos no se admite más que en la medida en que el espacio vacío de la ruptura que los separa se rellena con combinaciones sémicas ambiguas. (2001: 158)

La síntesis operada en el prototipo heroico de Ivy se alimenta de este espacio ambiguo propiciado por los significados del filme. Así, la redentora doméstica del filme de Shyamalan es también, en última instancia, una redentora violenta, ya sea por la vía de la eufemización (ocultación) fantasiosa.

6.2.5. El trauma elegido.

Si el sacrificio de Noah proporciona a la comunidad de la aldea la oportunidad de actualizar su mito de origen, la resolución de la historia desvela definitivamente cómo tras dicho mito reside la memoria de un pasado traumático. La narración ha sembrado a lo largo del metraje indicios que han favorecido la elaboración de hipótesis acerca de la auténtica razón para la fundación del poblado. Entre ellos se hallan los diálogos explícitos de los miembros del Consejo en los que se refieren las muertes violentas de familiares, pero también elementos integrantes del esquema de escena de la comunidad

asediada: las sillas vacías dispersas en los prados (evocadoras de un sentimiento de pérdida irreversible) y, con especial relevancia por su funcionalidad narrativa, las cajas negras en las que los miembros del Consejo guardan celosamente su mayor secreto. La escena en que Ivy salta el muro que protege a la comunidad del exterior es mostrada en montaje paralelo a otra escena en la que Edward Walker abre una de las cajas en presencia de la Señora Percy. Estos dos episodios de la trama resuelven conjuntamente el “enigma” acerca del origen comunitario. Cuando Ivy ha traspasado ya la frontera que delimita ambos territorios, la narración emplaza al espectador en la perspectiva del interior de un vehículo de patrulla del que el siguiente plano proporciona más información. En una toma cercana, en plano medio, se percibe una leyenda inscrita sobre una de las puertas del vehículo: *Walker Wildlife Preserve*, verificándose así el relato previo de Edward.

Por otra parte, en la escena en la aldea, Edward y la Señora Percy escrutan el contenido de la caja sobre las voces extradiégeticas (situadas en un pasado exterior a la propia diégesis narrativa) de los miembros del Consejo. Al mostrar la cámara en ese momento la fotografía que Edward sostiene en su mano, el perceptor-espectador verifica, al mismo tiempo, las hipótesis previas: mientras se suceden en el nivel aural los testimonios de los miembros del Consejo, la cámara enfoca, en un suave *zoom*, la fotografía para revelar a este colectivo humano, unos años antes, a las puertas de un centro de terapia. Como a estas alturas del filme el espectador ya se ha familiarizado suficientemente con las voces de los protagonistas, se hace posible identificar la fuente de cada uno de los testimonios, activando la narración esquemas (“fuera de cuadro”) mediante los que el espectador debería reconstruir una sesión o sesiones de terapia entre los miembros del grupo. La intervención final de Edward –identificado como tal por la referencia a su profesión como docente en la Universidad de Pennsylvania– retrotrae al nacimiento de la comunidad: el momento en que el futuro patriarca del poblado deja saber al resto de asistentes que ha tenido una “idea”.

La idea-propuesta de Edward es consecuente con un mecanismo de (auto)percepción, (auto)representación y (auto)preservación destinado a combatir una inapelable crisis de “sentido”, la de la vida urbana en los tiempos de la posmodernidad, modernidad tardía o “líquida”. Asolada por miedos y amenazas informes (crimen, drogadicción, violencia arbitraria, inseguridad económico-financiera, etc.), esa “sociedad sitiada” a la que alude Bauman se convierte en el seno de una “vulnerabilidad

esencial” que se extrapola desde el cuerpo mismo hasta todas sus extensiones simbólicas:

En otro ejemplo de ilusión óptica, es nuestro propio yo el que creemos que está fuera del torbellino como el único punto estable en medio de un mundo volátil en el que todas las partes aparentemente sólidas no dejan de aparecer y desaparecer, cambiando de forma y de color cada vez que las miramos. Nuestro cuerpo y nuestra alma tienen una expectativa de vida superior a la de cualquier otra cosa de ese mundo; siempre que buscamos certidumbre, la apuesta más prudente parece invertir en nuestra autoconservación. De modo que tendemos a buscar un remedio para el malestar de la seguridad en el cuidado de la seguridad, es decir, en el cuidado de la integridad de nuestro cuerpo con todas sus extensiones y trincheras de vanguardia: nuestro hogar, nuestras propiedades, nuestro vecindario. (2003: 170)

De acuerdo con esta visión, el cuerpo (individual o colectivo) se define en su condición de vulnerabilidad intrínseca, al hallarse permanentemente expuesto a la amenaza de la agresión/desintegración (la herida corporal/la disolución social). Sin embargo, como defiende Butler, tras la percepción de la vulnerabilidad reside asimismo un posicionamiento político implícito:

Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición–. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición. (2006: 46)

El filme de Shyamalan tematiza estos discursos sublimando –y, entiéndase aquí el término en su versión más “laica”, como “exaltación” o “engrandecimiento” – el componente ideológico derivado del imaginario del asedio. Es en el cuerpo de Lucius donde el filme concreta (“metaforiza”) el vínculo, en última instancia político, que relaciona lo biológico-individual (herido) y lo comunitario (en crisis). El trauma adquiere, por tanto, una resonancia social específica para la comunidad del filme (la memoria de la violencia y la pérdida de los allegados), pero también una materialización concreta: la herida abierta en el cuerpo del joven Lucius. En esta humanidad precaria se

subsume la esencia misma de esa “angelización de la ciudadanía”³³⁸ que “transcodifica” la obra de Shyamalan. En la figura del héroe yacente resuena la experiencia de la privación y sufrimiento (el martirio) a la que el filme, como ya se ha argumentado, alude desde su mismo inicio. La recurrencia en cuadro del cuerpo del sufriente (Lucius) –además de impulsar los mecanismos de la trama en pos de una resolución (“reparación de la falta”) urgente–, sirve para recordar el trance crítico en que se halla la comunidad, su indefensión consustancial.

Así, el filme establece una red isotópica de significados mediante la cual la experiencia traumática deviene indicador de una inocencia constitutiva e incuestionable: del trauma (la herida) en el cuerpo de Lucius al trauma colectivo (la falla en el orden instituido) en la aldea. El trauma –marca de la vulnerabilidad– sustenta, por tanto, un entramado de rituales, preceptos y actitudes sociales normativizadas; se convierte en la fuente última de legitimación del cuerpo político. Como afirma Sánchez-Escalonilla, esta comunidad frágil se erige sobre una doble constricción originada en el trauma (2012: 10): *ad extra* (la prohibición de cruzar las lindes del pueblo) y *ad intra* (la realidad ficticia en la que vive la segunda generación de habitantes del pueblo, o “la realidad histórica como tabú”). Un trauma así sobredimensionado hasta cimentar el orden colectivo sólo es posible mediante la reiterada negación del duelo:

Cuando el duelo es algo que tememos, nuestros miedos pueden alimentar el impulso de resolverlo rápidamente, de desterrarlo en nombre de una acción dotada del poder de restaurar la pérdida o de devolver el mundo a un orden previo, o de reforzar la fantasía de que el mundo estaba previamente ordenado. (Butler, 2006: 56)

Parafraseando los argumentos de Butler, en el duelo reside la auténtica esperanza de una reconfiguración de los sentidos identitarios: esto es, del nacimiento de un nuevo imaginario basado en la asunción de la vulnerabilidad propia y ajena como principio de comunicación y rechazo de las estrategias de la victimización y la violencia³³⁹. La

³³⁸ En el contexto de los Estados Unidos con posterioridad a los atentados de septiembre de 2001, este concepto es retomado por Martin Amis a partir de la obra literaria de Saul Bellow para aludir a los discursos oficiales y mediáticos encaminados a promover la “inocencia esencial” de la población norteamericana (citado en Fernández-Morales, 2013b: 24).

³³⁹ “No es que el duelo sea la meta de la política, pero sin esa capacidad para el duelo perdemos ese sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia. Y aunque para algunos el duelo sólo puede resolverse por medio de la violencia, parece estar claro que la violencia sólo conduce a

renuencia de la comunidad del valle a poner fin a su prolongado duelo provoca, igualmente, que bajo su manto quede oculta la complejidad y alcance completo de esa realidad (más allá de los bosques) que el propio duelo sepulta y acaba convirtiendo en tabú. En lugar de la sanación por el duelo, el mito de la comunidad asediada por los “monstruos” proporciona la prolongación indefinida del propio duelo, enmascarando así *ad infinitum* las rutinas de un orden social jerárquico. En ello incide Collier al significar la función real e imaginaria de las fronteras/ficciones que acotan el espacio comunitario de la aldea:

The real boundary of woods that surrounds the village is just as importantly the imaginary boundary of ideological narrative, sealing the village’s inhabitants off not only from the physical dangers or urban modernity but from knowledge of their Utopian community’s basis in economic inequality, its hidden relation to a wider society and economy, its full material history. (2008: 277)

El mito de la comunidad inocente sólo puede operar en plenitud cuando el énfasis se sitúa en una auto-representación en términos de “vulnerabilidad extrema” (el trauma sin duelo) de la ciudadanía, y cuando de dicho mito se ha sustraído también toda referencia a eso que Collier denomina la “historia material completa” de la comunidad. Mediante este procedimiento –a través de esta “omisión”– la funcionalidad política del trauma coadyuva a completar las respectivas valencias de los ideologemas del texto. La argucia del Consejo de Mayores construye así la (anti)-utopía de una comunidad “sufriente” y entregada a las tareas de auto-preservación, más totalmente ignorante del hecho de que el mal mismo que intenta ser contenido (los desmanes de la vida urbana en el capitalismo tardío) ha proporcionado los medios para la fundación del paraíso del valle. Al decir de Žižek: “la amenaza externa contra la cual lucha la comunidad es su propia esencia inherente” (2009: 40). En este paraíso (supuestamente) incontaminado, la complejidad característica de las relaciones materiales de las sociedades capitalistas avanzadas se ha transustanciado en la referencia única a un mal absoluto y mítico (lo “monstruoso”³⁴⁰); un mal que se presenta, en consecuencia, como ininteligible e innecesario para la comunidad. Es, por tanto, sobre la “seguridad” de los imperativos

más pérdida, y que la imposibilidad de percibir los derechos de la vida precaria sólo conduce una y otra vez al amargo dolor de un odio político infinito” (2006: 21).

³⁴⁰ “El mal en sí mismo debe redoblar: el mal ‘real’ de la desintegración social tardocapitalista debe transferirse al mal arcaico mágico-mítico de los ‘monstruos’. El mal es una parte del círculo interior mismo: es *imaginado* por sus miembros” (Žižek, 2009: 39).

morales absolutos como se reconstruye el perdido “universo del sentido”, culminando un proceso de regresión ideológica abocado a la puesta en evidencia de una “paradoja terminal”:

¿Qué pasaría si el mal auténtico de nuestras sociedades no fuera su dinámica capitalista como tal, sino nuestros intentos de sustraernos a ella –sin dejar de beneficiarnos– construyendo espacios comunales cercados y protegidos, desde “barrios residenciales privados” hasta grupos raciales o religiosos exclusivos? Es decir, ¿no es precisamente la clave de *The Village* demostrar que hoy día un retorno a una comunidad auténtica en que el discurso aún expresa emociones verdaderas –la aldea del socialismo utópico– es un fraude que sólo puede escenificarse para los realmente ricos? Hoy día las figuras ejemplares del mal no son consumidores normales que contaminan el medio ambiente y viven en un mundo violento de vínculos sociales en desintegración, sino aquellos que, completamente implicados en la creación de las condiciones de tal devastación y contaminación universal, compran un salvoconducto para huir de las consecuencias de su propia actividad, viviendo en urbanizaciones cercadas, alimentándose de productos macrobióticos, yéndose de vacaciones en reservas de vida salvaje, etc. (Žižek, 2009: 40-41)

A la luz de estas aseveraciones, la comunidad de Covington Woods se asemejaría a las “zonas verdes” del capitalismo global teorizadas por Klein (2007), entornos seguros y alejados del *shock* y la turbulencia alentadas por una lógica económica conducente a paradojas igualmente terminales. Sin embargo, más que la aldea del socialismo utópico a la que se refiere Žižek, la comunidad del valle de Covington Woods sería la materialización ficcional perfecta (la “variación imaginativa”) de la utopía neoconservadora invocada por la sociología de Daniel Bell en la década de los setenta: el paraíso de un capitalismo virtuoso, trascendente y sustraído de la adversidad de una cultura hedonista y multiétnica.

Si la acumulación de indicios textuales previos a la resolución de la trama permite “anclar” en el texto lecturas “subversivas” o críticas en la línea de las apreciaciones de Žižek y Collier, el “momento evaluativo” (el cierre narrativo) “repele” el intento de llevar hasta sus últimas consecuencias estas dinámicas interpretativas deconstructivas. La narración previene la disipación de los sentidos del mito de la comunidad inocente

reforzando el compromiso espectadorial con la misión agónica de la protagonista y con las causas (“justas”) de la comunidad. *El bosque* comienza con la escena de un funeral y se clausura con una escena de “renacimiento” que afecta tanto al cuerpo individual (Lucius) como al cuerpo político. En su versión más literal, al ejecutar Ivy la función narrativa del retorno se proporciona un cierre a la hipótesis sobre la muerte de Lucius: el joven podrá ser tratado de sus heridas gracias a las medicinas portadas por su prometida. Por otro lado, en su interpretación más figurada, esta conclusión posibilita la rehabilitación del aparato ficcional que rige la aldea, rehabilitando al héroe masculino virtuoso y el mito de la comunidad inocente.



El imaginario cristiano en *El bosque*: la Piedad.

La relevancia de la escena final afecta, igualmente, a la estructuración emotiva y a la construcción visual y escenográfica del momento: la cámara posiciona al espectador mediante un plano general contrapicado situado tras el cabecero de la cama en la que yace Lucius. Las figuras del Consejo de Mayores aparecen ligeramente sobredimensionadas, el plano sólo permite ver los brazos de Lucius, su torso y piernas descansan bajo la manta y su cabeza queda fuera de cuadro. La composición de la escena –cargada de intensidad emocional y premonitoria de una experiencia de catarsis colectiva– la asemeja a la de un retrato bíblico. El motivo iconográfico recreado en este momento definitivo es el de la Piedad, elemento ya prefigurado en la escena posterior al acuchillamiento de Lucius. Si en aquella escena es Ivy la que intenta socorrer a su amante malherido sujetando entre sus brazos, en la escena de clausura corresponde tanto a la madre del joven como a la propia Ivy participar en la recreación de este motivo señero de la simbología cristiana. La capacidad evocativa y la especial pregnancia semántica de este cierre narrativo subsumen de manera extraordinaria el componente cultural y evaluativo del imaginario del asedio. Como resume Balló,

La reproducción del motivo escénico de la Piedad en el cine no aparece como una cita pictórica o escultórica sino como un motivo visual que sintetiza la

narración, porque describe de manera difícilmente mejorable un momento de intimidad en medio de la tragedia. Su inclusión en el filme suele hacerse sin ninguna pretensión –ni, en ocasiones, conciencia– de artísticidad sino por su funcionalidad en conectar con una imagen mental que el espectador asocia a una determinada sensibilidad, entroncada con la memoria gestual. La Piedad no se lee “filológicamente”, pero es de una extraordinaria efectividad dramática: sirve porque el espectador identifica una pulsión emocional y puede ser utilizada en un registro totalmente realista, sin ninguna limitación de género, sin necesidad de justificar su procedencia iconográfica. (2000: 40)

En el momento de máxima crisis comunitaria, cuando la muerte de Lucius parece inminente, la construcción cinematográfica remite a este motivo visual que resume a la perfección todo el patetismo (emocional) asociado al imaginario del asedio. De esta forma, el perceptor-espectador es situado por el filme en una posición de máxima adhesión cognitiva y afectiva, en este caso, con el cuerpo yacente de Lucius. La imaginación central del relato invita a “simular” el poder conativo y emotivo de esta experiencia de martirio y renacimiento. Pues en el motivo de la Piedad, como añade Balló se recoge la marca de un dolor perdurable:

Al humanizarse la relación [Balló se refiere aquí a cuando el sufriente no es Cristo], la Piedad adquiere otra dimensión narrativa, que prolonga el clímax, y crea una inflexión silenciosa que acaba de redondear y dar una plena significación a la situación inmediata anterior: la Piedad finaliza la secuencia trágica, la sintetiza y la proyecta hacia el futuro. Actúa como recapitulación del dolor anterior y posterior, despojada como está de cualquier elemento accesorio. (2000: 42)

Para Sánchez-Escalonilla, la reconstrucción narrativa propiciada por los filmes de Shyamalan puede reportar una experiencia de sanación al trauma vicario. Si en un nivel metalingüístico, el espectador se convierte en una especie de “investigador extradiegético” (2012: 14) que intentará recomponer la fábula (la secuencia cronológica ideal) a partir de las pistas que le reporta la narración, en un nivel fenomenológico, el espectador asiste a la reinstauración de la comunicación y la revinculación con el entorno social. No ocurre así en *El bosque*: el trauma persiste y refuerza su estatuto ontológico para la comunidad: se proyecta hacia el pasado como razón misma de la

existencia del colectivo y garantiza su utilidad futura a través del valor mitopoético de la amenaza a la integridad identitaria.

6.2.6. Conclusiones.

La secuencia previa a la conclusión del filme supone el momento de mayor reflexividad del relato. En ella, como ya se argumentó, se expone el artificio de la comunidad del valle, invalidándose la hipótesis temporal con la que el espectador ha reconstruido los esquemas de escena apropiados para la supuesta etapa histórica retratada. Al escalar Ivy el muro de la reserva, el espectador conoce definitivamente que los sucesos del mundo de la historia no ocurren a finales del siglo XIX, sino en la actualidad. Descubierto esta nueva manipulación sobre las expectativas del relato, la narración conducirá al espectador hasta la instancia creativa última del “engaño” construido por el filme. El espectador presencia cómo el joven guardia que ha encontrado a Ivy al otro lado del muro de seguridad entra en la casetilla de vigilancia de la *Walker Wildlife Reserve* para hacerse con los medicamentos que le reclama la muchacha ciega. La escena emplaza al perceptor-espectador en la perspectiva del “Gran Imaginador” del relato, el propio director del filme, quien interpreta en esta escena al jefe de seguridad en el perímetro de la reserva.

La narración alcanza en este episodio final su momento de mayor autoconsciencia: la cámara enfoca, en primer plano, la silueta de Shyamalan, de espaldas y situada cerca del margen izquierdo del cuadro, situándose el centro de interés de la imagen en el periódico que el realizador-actor sostiene entre sus manos. El diario se encuentra abierto por la sección de sucesos, como es posible inferir de los principales titulares, los cuales entran en foco y resultan legibles. La totalidad de la escena, dividida en cinco planos, privilegia este alineamiento espectadorial con la perspectiva del autor. El personaje interpretado por Shyamalan ocupa el núcleo estratégico de la escena, reforzando la actitud del mismo ante la acción que proporcionará los medios para la resolución de la trama del filme. En un modo típicamente posmoderno, el propio rostro del realizador es mostrado en el reflejo de la cámara frigorífica en la que se mantienen los medicamentos, mientras el joven guardia intenta, disimuladamente, coger los que Ivy le ha solicitado. La escena explicita así la conexión entre las estrategias de “control narrativo” operativas en el filme, que, como se adujo, operan en dos niveles (de manipulación): en los

acontecimientos recreados en la trama (la ficción orquestada por el Consejo) y en la propia disposición de la información en la narración (su escasa “comunicabilidad”).



La narración emplaza al espectador en la perspectiva del “Gran Imaginador” del relato.

En su análisis conjunto con la resolución del filme (la escena del “renacimiento”), este episodio de la trama ilustra la ambivalencia (o abierta incoherencia) del filme: al mismo tiempo que alimenta la sospecha por medio del despliegue de su estructura narrativa, acaba reafirmando las estructuras de poder existentes en la aldea, basadas en la coerción y la prohibición (Collier, 2008: 290). Así, la lectura política de la “sorpresa” final de la trama –de la que se hace partícipe al propio realizador– bloquea el cuestionamiento del modelo ético-político imperante en la aldea: “This device and its particular consequences also make *The Village* a film that usefully problematizes questions of narrative and power even while it finally attempts to recontain the questions it raises with an ending that endorses the village’s political culture” (Collier, 2008: 274). El cierre narrativo refuerza la idea del amor redentor y la defensa de la inocencia frente a sus contrapesos derivados de la manipulación de los miedos colectivos con el objetivo de legitimar el orden social. La evaluación final restaura, de tal forma, los valores que diferentes elementos y recursos de la trama han socavado con anterioridad. Así, el filme expone los peligros de una sociedad sujeta a una intensa restricción emocional, a los procedimientos de biocontrol (la inexistencia de medicamentos), e incluye una escenificación irónica de la retórica del “amor verdadero” (la ridícula arenga amorosa de la hermana de Ivy que sólo inspira el rechazo de Lucius). Todos estos elementos albergan el potencial para diluir el mensaje ideológico que la película eventualmente sostiene. Ello lleva a exonerar al filme de proporcionar una visión ajustada a la agenda ideológica neoconservadora de la administración Bush:

El bosque no es ni debe ser entendido como un panfleto surgido y agotado en el contexto que podría haberlo justificado... Su mismo discurso ideológico puede ser entendido también como una llamada de atención sobre los excesos

culturales de quienes se niegan a aceptar el progreso y la civilización y que se protegen mediante una capa de superchería terrorífica ... una obra que fundamentalmente discurre sobre la creación de monstruos ajenos motivados por el terror al progreso y a la libertad que genera el barbarismo. (Huerta-Florianio (2006: 165)

La película de Shyamalan se adhiere, sin embargo, a la retórica neoconservadora inicial (el diagnóstico desesperado sobre la sociedad urbana acosada por el crimen y la violencia) y eufemiza el sustrato intervencionista de la ideología neocón del siglo XXI (el viaje de Ivy –resultante en la muerte de Noah– no es sino una “acción humanitaria” destinada a salvar la vida de un ser amado y a proteger la inocencia de la aldea). Es por ello que resulta difícil no identificar en el mundo posible que delega *El bosque* el afianzamiento de un mensaje ideológico netamente conservador mediante los tropos y técnicas del arte posmoderno. Desde esta perspectiva, el cierre narrativo arroja luz sobre el posicionamiento autoral y sobre cómo los “juegos del sentido” posmodernos pueden acabar reafirmando, con toda su cobertura y poder eufemizante, el mismo régimen de verdad que el despliegue de sus elementos artístico-expresivos parecía erosionar sin remedio. Contra la pérdida total del “aliento mítico” del relato, la obra de Shyamalan reinstaura –aunque se sea en su versión más precaria– el valor de los grandes mitos sustanciadores.

6.3. Imaginario de la amenaza: *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007).

Se acercaba algo; una vez más, es cuanto puedo decir con certeza. Aunque pueda deberse al hecho de que la niebla sólo nos permitiera breves atisbos de las cosas, creo igualmente probable atribuirlo a que el cerebro se niega, sin más, a registrar ciertas imágenes. Las hay tan tenebrosas y horripilantes –como también, supongo, de tan excelsa belleza–, que las minúsculas puertas de la percepción humana no tiene [sic] cabida para ellas.

Stephen King, *La niebla*.

La libertad misma ha sido atacada esta mañana por un cobarde sin rostro.

George W. Bush: “Remarks at Barksdale Air Force Base”, 11 de septiembre de 2001.

6.3.1. Introducción.

La niebla se sirve del precedente de la novela corta (*novella*) original de Stephen King (1987) para explorar, por la vía ficcional, el dilema acerca de la supervivencia o disolución de un sentido de identidad individual y comunitaria. El intervalo que separa

la redacción y publicación de la obra de King del estreno del filme de Frank Darabont cubre más de dos décadas de hegemonía ideológica neoconservadora en Estados Unidos. Este nuevo ejemplo de las conexiones explícitas entre las eras Reagan y Bush, invitaría a interpretar la cinta como un comentario sobre el declinar del pensamiento neoconservador en los albores del siglo XXI. Partiendo de una construcción marcadamente formulaica (Ebert, 2007) en la que se combinan referencias genéricas a las tradiciones de la ciencia ficción y el terror cinematográficos, la película desarrolla, en opinión de Nelson (2007), una “sombria alegoría moderna”. Como también recoge la reseña crítica de Puig (2007), la lectura preferente del filme debería concentrarse en las claves figuradas que la trama proporciona sobre cuestiones acuciantes en el contexto de producción más allá de la pantalla: la psicología colectiva (la *mob mentality*), la cultura del miedo estadounidense, el auge del fervor religioso o las singularidades de la naturaleza humana ante situaciones de crisis; todo ello en el marco de una palpable revisión de los fundamentos de la mitología nacional norteamericana a resultas de la conmoción posterior a septiembre de 2001. A diferencia de otras expresiones de la cultura de masas del momento, *La niebla* no se adhiere a los discursos revanchistas o patrióticos, y opta, en su lugar, por elaborar una crítica preñada de nihilismo y desesperanza acerca del *status quo* estadounidense en la era del terror. Si, según afirma Puig (2007), es precisamente este sesgo nihilista el que distingue al filme de las convenciones del género terrorífico en su versión más comercial, quizá en este mismo hecho resida la razón para sus modestos resultados en la taquilla norteamericana: el filme apenas superó la cifra de 25 millones de dólares de recaudación (Ambrose, s. f.).

En las páginas que siguen se argumentará que la cinta de Darabont supone un texto límite en el que cuestionamiento crítico de la trama prototípica se formula de acuerdo a un doble proceso: por la incapacidad para solventar el enigma de la amenaza monstruosa, acompañada del desmontaje y vaciamiento total del mito de la heroicidad estadounidense. De tal forma, la narración pretende exponer un sentimiento de culpa vicaria o ficcional, pero se muestra incapaz de abandonar el escenario apocalíptico para imaginar una amenaza tangible, definida (histórica y materialmente) y, por ello, abordable. La niebla, esa amenaza nebulosa e imprecisa, desempeña en el filme el papel de “indicador o marcador hacia un mundo diferente” (Wetmore, 2012: 129). Lo que la narración viene a plasmar es cómo, disipada la niebla y derrumbado el mundo de ficciones que la hace “posible”, sólo resta esperar la asunción de un nuevo régimen

perceptivo y de conocimiento: un nuevo régimen de certidumbre en el que la realidad se presenta como un hecho intrínsecamente traumático.

6.3.2. El héroe ante el espejo: ensimismamiento e hipertrofia de la representación.

La secuencia de apertura de *La niebla* puede considerarse un ejemplo paradigmático de lo que Aumont et al. (1996) denominaron *intriga de predestinación*³⁴¹. En apenas seis planos secuenciados en una duración de un minuto y veinte segundos, la narración sumerge al espectador en el mundo de la historia mediante una estrategia alusiva y de acentuada comunicabilidad. La sucesión de indicios “sembrados” en este momento generativo de la narración determinan no sólo la activación de (macro)expectativas sobre el contenido de la historia, sino que preludian ya la naturaleza de su conclusión. El principio de economía narrativa que rige la programación de esta secuencia inicial permite, de tal forma, reconocer al agente/prototipo heroico, la fuente probable de conflicto, las características de la amenaza y el cierre previsible de la historia. La figura heroica y la amenaza antagonica (elementos narrativos centrales) no se encuentran aquí disociados o segmentados por la narración. El repetido efecto de primacía sobre la amenaza incorpora en *La niebla*, de manera simultánea, la presentación del protagonista y de su núcleo familiar. En relación con el protagonista, la secuencia se carga de unos significados ambivalentes y ominosos, cuyo alcance no será desvelado hasta el cierre mismo de la historia. Por medio de esta síntesis narrativa, la narración prepara al espectador, como se expondrá, para el giro perceptual y epistémico que propone el filme en su conclusión.

La narración abre desde negro, con el ruido (en *off* o fuera de cuadro *definido*) de una tormenta. Funde entonces a la imagen del estudio de un artista; se pueden distinguir sus materiales de trabajo distribuidos por la habitación: un mueble en el que se almacenan pinturas en pequeños botes, una mesa sobre la que descansan cajas de almacenamiento, un monitor, pinceles y un modelo a pequeña escala del cuerpo humano; de la pared cuelgan láminas enmarcadas y un pico o azada. Sobre la melodía jazzística de una música intradiégetica, la cámara, en un breve *travelling*, se desplaza hacia el margen izquierdo de la imagen, donde el espectador ha podido identificar,

³⁴¹ “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos del filme, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada” (Aumont et al., 1996: 125).

desde el plano inaugural, la figura de un hombre de espaldas. El hombre se halla sentado, trabajando con un pincel frente a una lámina que descansa en un caballete. Para continuar con el movimiento de aproximación, la cámara rodea al artista por su flanco izquierdo, dejando ver otras dos láminas: una colgada de la pared, anexa a una ventana –cuyas cortinas ondean por efecto de la tormenta–, y la segunda apoyada en otro caballete que reposa sobre una mesa lateral. La maniobra de desplazamiento concluye con un plano medio, en escorzo sobre la espalda del hombre, centrada en la imagen (figura humana) que ocupa el espacio central de la lámina. Las luces se apagan y, tras un momento de oscuridad, aparece el rostro del protagonista, iluminado por un relámpago y dirigiendo su mirada hacia la ventana.



El ensimismamiento del héroe en su espacio imaginario.

El espectador penetra en el mundo de la historia a través del espacio de trabajo –autocontenido, pero presentado como un *espacio dinámico descriptivo* (Aumont et. al, 1996: 129)– del cartelista David Drayton (Thomas Jane). La dinámica del reconocimiento –primer estadio del compromiso espectral con el personaje– sitúa al perceptor-espectador ante un héroe ensimismado, un creador emplazado ante las proyecciones imaginarias de la masculinidad heroica que pueblan los productos de la cultura de masas. La escena invita a vincular las numerosas claves visuales presentadas con esquemas transtextuales: el escenario del estudio invoca, así, toda una genealogía de ficciones (un imaginario) de la cultura popular norteamericana. La lámina que cuelga junto a la ventana corresponde al cartel cinematográfico de *La cosa* (*The Thing*, 1982), la mítica cinta de John Carpenter, basada a su vez en un clásico incontestable del terror de la década de los cincuenta, *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks. Por medio de esta referencia explícita, la narración proporciona indicios en una doble dirección: orienta las hipótesis acerca de la adscripción genérica del filme (el productivo cruce entre ciencia ficción y terror) y, a su vez, lanza sobre el presente de la historia la memoria cultural e ideológica de dos períodos especialmente significativos de la historia norteamericana de la segunda

mitad del siglo XX (la Guerra Fría y el reaganismo). Sobre este marco de fondo (mostrado, de manera literal y figurada, como un cuadro que adorna la imagen mental de un espacio), la narración apela a ansiedades y temores culturalmente transmitidos, a un imaginario del fin o imaginario apocalíptico (Imbert, 2002: 93-95).

Esta misma dinámica, auto-reflexiva y trans- o intertextual, es reforzada por el potencial alusivo de la otra lamina apoyada sobre el caballete a la siniestra del protagonista. Sobresale en este caso la figura de una niña o una joven abrazada por un monstruo de apariencia híbrida, entre bóvido y paquidermo. De nuevo, las claves sugeridas por el contenido icónico del retrato remiten a un legado genérico preciso (las historias terroríficas o de monstruos), aludiendo, al mismo tiempo, a la idea de la (des)protección, capital para el desarrollo del relato. De este motivo brotan elementos que activan, ya en el inicio de la trama, el esquema de personaje del protagonista: la ambivalencia entre la figura protectora bienhechora frente a la monstruosa. El tejido de remisiones múltiples propiciado por la presentación del esquema de escena es completado por la propia imagen en la que trabaja David en el momento del arranque de la historia. En este lienzo destaca, en primer término, la figura humana de un vaquero que sujeta sendas pistolas en las manos sobre el fondo de un paisaje imaginario: a la izquierda de la imagen, en perspectiva, se identifica un torreón envuelto en las brumas y reflejos de un paisaje cósmico. Justo detrás del pistolero, una losa que encuadra los contornos de su silueta; y a la derecha de esta, una rosa roja que David se encuentra perfilando y con la que habrá de completarse el retrato. El pistolero es una reproducción exacta del Hombre sin nombre, el antihéroe enfundado en un largo poncho de la *Trilogía del dólar* del realizador italiano Sergio Leone. La alusión señala, por tanto, un prototipo heroico del *spaghetti western*: un personaje fantasmal (en la imagen el rostro está ensombrecido), sin pasado, inexpresivo y violento. De esta versión (abstracta y desmitificadora) que revitalizó el género entre la década de los sesenta y los setenta del pasado siglo, la narración introduce el perfil de un héroe rodeado de designios funestos. Esta identificación especular entre el artista y su modelo adquiere tintes siniestros cuando se produce el corte en el suministro eléctrico y ambos quedan entre sombras por un instante, antes de volver a ser iluminados por un relámpago.

El esquema de escena se construye, en el prólogo de la narración, más como una constelación de citas al imaginario cultural estadounidense que como una ubicación geográfica concreta. Concurren las alusiones a valores metagenéricos de tres tradiciones

(terror, ciencia ficción y *western*) firmemente asentadas en el imaginario de la cultura popular estadounidense, y sobre estas directrices figurativas y simbólicas va a discurrir desde entonces el progreso temático-narrativo del filme. El espectador es invitado, así, a partir del útero protector del mito, del abrigo de las viejas ficciones, portadoras, en muchos casos, de cómodos dualismos. En ellas reside y se preserva un sentido primigenio de la inocencia del héroe y del colectivo (así como de la peligrosidad de las amenazas). La “llamada” explícita al Hombre sin nombre –y quizá también la inclusión de la herramienta (pico o azada) como elemento escenográfico³⁴²– preludian, sin embargo, la ruptura de esa ilusión.

Al plano medio de David mirando más allá de la ventana le sucede un plano general: el espectador divisa la oscuridad intensa del paisaje al otro lado de la ventana: un relámpago cae sobre un lago, y destaca un gran árbol, en primer término, hacia el margen derecho de la imagen. Un rótulo sobreimpresionado muestra entonces el título del filme. El efecto de continuidad queda matizado cuando la cámara emprende una maniobra de retroceso (en *zoom* sobre un efecto de transparencia) y atraviesa –figuradamente– el cristal. En los bordes de la imagen van apareciendo gradualmente los perfiles de David y su esposa Steff (Kelly Collins Lintz) y, sobre el centro geométrico del encuadre, la cámara sobrevuela la cabeza de Billy (Nathan Gamble), hijo de la pareja. Así mostrados, unidos y de espaldas frente a la ventana del estudio (la localización es identificada por los caballetes distribuidos a los lados de la imagen), los personajes son significados de acuerdo a un esquema edificado sobre la dialéctica entre el exterior (amenazante) y el interior (seguro), en cuyo epicentro se halla siempre un centro de vulnerabilidad (la familia). La “marca emotiva” plantada en este momento por la narración va a fijar una estructura basada en el suspense y un terror prevalente. El estallido de un nuevo relámpago proyecta el reflejo del trío de personajes sobre la ventana del estudio, aumentando aún más el sesgo marcadamente autoconsciente de la estrategia representacional instituida por el filme.

³⁴² Esta herramienta se sitúa en una relación paradigmática con otros útiles y herramientas que el prototipo heroico protagonista empleará en el transcurso de la narración. Entre ellas se encuentran el palo de escoba o fregona que David usa en la secuencia del ataque al supermercado de los insectos gigantes, y la pica que utiliza para repeler el ataque del grupo de la Sra. Carmody (Marcia Gay Harden) y afrontar a los monstruos en la escena de la huida final.



La familia como epicentro de la amenaza.

En el plano que sigue, tomado en contrapicado, el perceptor-espectador observa a la familia descender por unas escaleras. David lleva consigo una linterna y unas almohadas; Stef sujeta una vela. La narración informa así del abandono del estudio, al que el siguiente corte vuelve después en un plano frontal, más alejado que aquellos que han servido para presentar al prototipo heroico protagonista. La sensación de amenaza dimanada del fuerte contraste entre luces y sombras y del rugir de la tormenta en el nivel aural resulta incrementada en este momento. De súbito, una rama de árbol penetra en la estancia, haciendo añicos el cristal. La narración muestra el momento en un primer plano frontal mediante el cual se percibe la rotura de la luna y la irrupción de las ramas. En un plano general, más cerrado que el anterior, el espectador asiste al destrozo causado por el árbol: las pinturas y los caballetes son arrojados al suelo entre ramas y fragmentos de cristal. La narración funde entonces a negro, en la primera de las cesuras (o marcas visibles de la propia narración) con las que se van a segmentar cada uno de los episodios de la trama narrativa.

La secuencia de apertura empuja al perceptor-espectador a plantearse algunas hipótesis de partida: “¿Qué presagiará la tormenta³⁴³? ¿Supone realmente un peligro para la familia protagonista? ¿Conseguirá la misma salvarse?”. Tomando como punto de partida la re-escenificación de un esquema prototípico, la narración se dispone a erosionar los valores fundamentales del imaginario sobre el que se sustenta. La dialéctica entre héroe/colectivo y amenaza va a ser cuestionada hasta hacerla

³⁴³ La sola alusión a una tormenta acechante activa, de inmediato, toda una serie de indicios/reminiscencias transtextuales. Siendo posible trazar su origen más remoto y canónico en las referencias bíblicas a los grandes cataclismos naturales (base del imaginario apocalíptico cristiano), la presencia (o mención) de la tormenta en cuanto factor ominoso es igualmente reseñable en las ficciones contemporáneas, especialmente de las últimas cuatro décadas. Baste recordar la célebre escena final de la primera entrega de *Terminator* (1984) de James Cameron, en la cual la protagonista Sarah Connor (Linda Hamilton) es advertida por un padre y su hijo hispanos de la llegada de la tormenta. La mujer responde con una afirmación (“Lo sé”), entre resignada y enigmática, para enfilarse con su *jeep* una carretera desértica que la conduce al corazón mismo de la tormenta, perceptible en la línea del horizonte. El motivo, vinculable en las fechas del estreno de la cinta de Cameron al auge del milenarismo evangélico en tiempos de Reagan, se reproduce igualmente en los inicios del nuevo siglo.

implosionar, hasta romper con ese estado narcisista, de hipnótico ensimismamiento en el poder tranquilizador de las ficciones culturales (el mito) con el que el espectador ha sido introducidos en el mundo de la historia. Este mito de la heroicidad masculina conecta, como advierten Ryan y Kellner, con un proyecto ideológico eminentemente conservador. Así, el mito

is itself antisocial, in the sense that the images draw attention to themselves and are not merely transparent representatives of an external reality. They are more metaphoric than metonymic, tropes of substitution not connection. The depreciation of social realism, the inflation of romantic style, and the escalation into heroic fantasies of power are the aesthetic or the representational correlates of the social theory of conservative individualism. (1990: 226-27)

El viraje hacia un nuevo modelo perceptivo y epistémico (la “variación imaginativa”) que proporciona el filme de Darabont se conjuga como un viaje con el que atravesar el ámbito de la fantasía (un viaje “más allá de Oz”³⁴⁴). Si, según Wetmore, *La niebla* trata sobre cómo un colectivo se narra a sí mismo la experiencia del desastre y decide responder a amenazas, en esencia, desconocidas (20012: 120, 129), cabe preguntarse de qué manera el filme consigue, si es que lo hace, “hallar sentido” (Kermode, 2000) en mitad de este trance apocalíptico.

6.3.3. *Capitalism’s Last Stand*: del apocalipsis como último acto de consumo.

Cuando la imagen funde de negro tras la secuencia inicial, el espectador presencia las consecuencias de la tormenta en el hogar de la familia protagonista. El plano móvil – tomado con cámara en mano– que muestra la casa desde el exterior parte del árbol caído, y se desliza hasta focalizar la salida de los Drayton. David sujeta en sus manos la lámina del Hombre sin nombre, ya inservible; la arroja junto al árbol, el cual –como informa el diálogo de la escena– fue plantado por el abuelo del protagonista. La narración corta entonces para mostrar el primer plano de situación del hogar de los Drayton.

³⁴⁴ Tal es la referencia introducida de manera explícita en la narración en un diálogo entre David y su vecino, Brent Norton (Andre Braugher). El reino fantástico de Oz es equiparado a la muerte, según se desprende de una de las intervenciones de David.



El Jardín estadounidense de la familia Drayton.

Con ello se propone de nuevo al espectador ser partícipe, de forma vicaria, de la experiencia del asedio a un entorno idílico, aislado y en pleno equilibrio con el marco natural circundante. La narración invita a sellar la fidelidad con el prototipo heroico y la familia protagonistas, caracterizados en esta secuencia como un núcleo (familiar) de propietarios. El segundo bloque o episodio de la estructura narrativa va a escenificar, de hecho, el desplazamiento del asedio desde la finca de los Drayton al supermercado del pueblo vecino. De la familia amenazada se pasará entonces al colectivo asediado, y con ello la narración vehicula una extensión del conflicto bajo el signo de la lógica capitalista: de la defensa de la propiedad al rito del consumo.

Las primeras acciones del protagonista y su familia se dirigen a calibrar los daños de la catástrofe: el árbol caído ha roto el ventanal de la segunda planta de la casa, otro árbol ha destrozado el cobertizo junto al embarcadero y el suministro eléctrico ha quedado interrumpido. Al salir de la casa, la reacción inicial del protagonista (y su primera intervención dialogada en el filme) consiste en interpelar a su esposa con un: “Haz una lista. Iré al supermercado antes de que la gente lo compre todo”. Esta “violación” de la propiedad es pronto asociada, no sólo al efecto pernicioso de un agente natural, sino a un espacio de disputas humanas. Cuando la familia acude al embarcadero, los comentarios de David y Steff nos hacen saber que el árbol allí desplomado pertenece a la finca vecina, propiedad de un abogado de Nueva York, Brent Norton. El diálogo subsiguiente repara en un litigio previo entre ambos propietarios, proporcionando así el primer indicio de una comunidad dividida por múltiples rencillas y prejuicios.

Ese será precisamente el microcosmos al que la narración transicionará tras esta secuencia, pero el primer encuentro entre David y el Sr. Norton anticipa ya un potencial marco de enemistad. Mediante este encadenamiento de escenas, la narración va adentrando al espectador en el conflicto aludiendo, de manera simultánea, a la llegada de la auténtica amenaza, y creando una expectativa en cuanto a las intencionalidades humanas de los participantes/agentes de la historia. Así, cuando Billy interpela a sus

padres pidiéndoles que se acerquen al embarcadero, David profiere un comentario jocosos: “Tras hablar, el agorero se va”. La frase, aparentemente intrascendente, activa un significado mucho más dramático –esto es, se convierte en indicio de la catástrofe venidera– cuando la familia observa el banco de niebla que, desde las colinas de la orilla opuesta del lago, se dirige hacia su localización.

David atraviesa la linde entre fincas para buscar al Sr. Norton y proceder al intercambio de los datos del seguro. La narración presenta a Norton intentando manejar torpemente, entre improperios lanzados al viento, una sierra mecánica con la que talar otro árbol caído. Se trata de un hombre de mediana edad, afroamericano y con una indumentaria significativamente más formal que la de David. Los rasgos del esquema del personaje activados por ambos marcan una potencial fuente de antagonismo: de un lado, un rico abogado de la gran ciudad, perteneciente a una minoría racial,³⁴⁵ y con perspectivas reales de incrementar su posición en la escala social (como advierte un diálogo posterior, Norton quizá llegue pronto al Tribunal Supremo); frente a este, un hombre blanco de clase media, artista a sueldo de la industria de Hollywood y vestido con camisa de franela y tejanos. Tras solicitar David a su vecino la información del seguro, la mirada del protagonista se dirige, en primer plano, hacia un objeto a la izquierda de su campo visual, en un *off* definido. El plano general subsiguiente, focalizado desde el punto de vista subjetivo de David muestra, mediante una ligera panorámica hacia la derecha, un coche Mercedes sepultado por un árbol. Cuando David se lamenta por este hecho, Norton –dudando de la sinceridad de su vecino– hace saber que se trata de un descapotable de 1980. David insiste entonces: “Es que estaba como nuevo. Me da pena verlo así”. La rivalidad económica y social entre propietarios sirve aquí de preludio/indicio de la conflictividad colectiva que el espectador podrá presenciar en el supermercado, escenario central de la trama.

³⁴⁵ A pesar de que se surjan indicios en esta secuencia expositiva, la narración no explotará *explícitamente* el antagonismo racial. La atribución de una identidad racial diferente para el personaje del abogado supone una de las principales variaciones respecto al original de Stephen King. Norton representa en el filme la máxima racionalidad del colectivo humano asediado; su negativa radical a aceptar la presencia de una amenaza sobrenatural acabará proporcionándole un destino incierto (¿la muerte?) cuando decide abandonar el supermercado y adentrarse en la niebla. La dialéctica en torno a Norton y su función en el marco social del mundo de la historia lo califica más en términos de una racionalidad o perspectiva foránea, un elemento ajeno a la comunidad, que como un Otro racial amenazante. La narración no consigue, sin embargo, bloquear de forma tajante las implicaciones de la variación introducida en el filme: la sola presencia de un personaje marcado en término de etnia o raza establece de inmediato la posibilidad de un enfrentamiento.

Como Norton se ha quedado sin medio de transporte, pide ayuda a David y ambos parten, junto a Billy, en dirección al pueblo para hacerse con repuestos y alimentos. La narración concluye el segmento expositivo de la trama mostrando en plano general, y con movimiento panorámico hacia la izquierda, la salida de la finca del 4x4 de David, para detenerse en el encuadre del buzón donde reza el apellido familiar (*The Draytons*). El trayecto hasta la localidad cercana sirve para añadir nuevas claves visuales y sonoras acerca de las consecuencias de la catástrofe: mientras los protagonistas conversan, el espectador observa cómo pasan –en planos mayoritariamente tomados desde el interior del coche– los camiones de la compañía eléctrica que marchan en dirección contraria al auto de David. Billy advierte a su padre de la presencia de un convoy militar. Es entonces cuando el diálogo hace referencia por primera vez a la base militar en las colinas y al Proyecto Punta de Flecha (una “investigación de defensa con misiles”, como explica David a su vecino). La réplica de Norton ironiza acerca de los rumores que circulan sobre el pueblo, las habladurías sobre naves espaciales estrelladas y “alienígenas congelados”. Las risas de los protagonistas sugieren el nacimiento de un vínculo empático (hipótesis invalidada con posterioridad), de lo cual es posible inferir, al menos, que ambos personajes actuarán a manera de fuerzas racionales en el relato frente al elemento de superstición que encarnará, apenas unas escenas más tarde, la Sra. Carmody. La función de este satélite narrativo sirve, igualmente, para introducir indicios que apuntan a agencias humanas, y no a fenómenos naturales, como causantes de la inminente catástrofe.

La llegada al pueblo es significada cuando los protagonistas abandonan el coche en una zona de aparcamiento junto a la carretera principal. La narración ha privado al espectador, hasta el momento, de referencias geográficas concretas más allá de un comentario de Norton en el auto aludiendo a que la señal de radio está interrumpida. Aquí el indicio remite a esquemas transtextuales relacionados con la obra del novelista (Stephen King), cuyas obras están ambientadas, habitualmente, en su Maine natal. Ello es confirmado unas escenas después, cuando la narración provee un indicio definitivo acerca del esquema de escena: en plano detalle, el espectador distingue media página con el titular principal del *The Castle Rock Times*. Esta referencia geográfica verifica la hipótesis previa y emplaza al perceptor-espectador en la Maine imaginaria del autor norteamericano. En la obra de King, Castle Rock es un entorno puramente ficcional anclado a hitos geográficos reales, como la propia Portland (ciudad originaria del autor).

No obstante, la narración no proporciona claves específicas para caracterizar la localidad de Castle Rock; opta, en su lugar, por reforzar el tipismo del esquema de escena del enclave central de la trama (el supermercado), negándose a singularizarlo más allá de un genérico *The Food House*. Un plano medio de David en el aparcamiento introduce al espectador en este escenario mostrando a su espalda, en segundo término y aún en desenfoque parcial, parte de la fachada del establecimiento. Cuando el padre se separa brevemente de Norton y Billy para intentar contactar a su esposa desde una cabina (tras bajar del 4x4, el protagonista ha comprobado que su móvil sigue sin cobertura), la narración proporciona más información sobre el ambiente del nuevo emplazamiento de la acción. Numerosos consumidores circulan por el aparcamiento, entre camionetas y utilitarios, sobre el fondo del estruendo de la carretera principal. Se trata de un ambiente de marcada tipicidad, el centro de relaciones transitorias marcadas por la dinámica del intercambio: un no-lugar idiosincrático de la cultura de consumo estadounidense.

Un plano general en contrapicado de David utilizando el teléfono público sitúa al espectador en el punto de focalización desde el que la narración concederá acceso al supermercado. La línea telefónica no funciona, con lo que se incrementa el factor de aislamiento atribuido al esquema de escena. La figura de David avanza hacia de *The Food House*, y el corte sucesivo muestra, en plano medio y con cámara en movimiento, cómo el protagonista traspasa la puerta de entrada. La fidelidad al prototipo heroico protagonista es muy acentuada en este instante; el espectador accede al escenario (literalmente) de forma paralela a David: atravesando la puerta anexa a la que este ha usado, el espectador abandona el exterior y queda instalado/a en el interior del supermercado para asistir a la experiencia del asedio que está pronta a ocasionarse. La narración procede, entonces, a presentar a un primer grupo de integrantes del colectivo humano víctima del asedio: Sally (Alexa Davalos), la joven y hermosa cajera; Budd el encargado (Robert C. Treveiler); los empleados Norm (Chris Owen) y Ollie (Toby Jones), y la Sra. Carmody. La cámara en mano se desliza nerviosamente de un personaje a otro acompañando el movimiento de David hacia el interior del local. Desde este momento, se integra a la construcción fílmica del contenido narrativo un nuevo

régimen estético, más cercano al documental³⁴⁶, el cual va a acentuar la naturaleza inarmónica de los lazos humanos que se establecen durante el asedio al supermercado.

Tal y como Sally y Ollie refieren al protagonista, se trata de una mañana repleta de empleados ausentes, consumidores malhumorados y largas colas en las cajas. La chica advierte de que los clientes están teniendo que usar sus chequeras ("Bienvenidos a la Edad Media", exclama), hecho que no impide, según Ollie, que todo el mundo se esté abasteciendo frenéticamente. El momento de la entrada en cuadro de Carmody por vez primera incide en la misma sensación de incomodidad, la de una ceremonia de consumo a la vez propulsada y obstaculizada por la catástrofe³⁴⁷. La activación de los rasgos del esquema del personaje de Carmody la caracterizan, de inmediato, en directo contraste con la afabilidad de Sally y Ollie. De seguidas, el foco de la narración va a orientar al espectador hacia dos posibles sub-tramas románticas: las que tienen como protagonistas a David y Amanda (Laurie Holden), y a Sally y el soldado Wayne Jessup (Sam Witwer). La cámara subraya este hecho mediante el *raccord* de miradas entre los personajes y el intercambio del plano-contraplano. La aparición en el mundo de la historia de Wayne junto a sus dos compañeros (Morales y Donaldson) sirve para introducir un elemento de tensión tras la llegada del policía militar. Wayne sirve de enlace, igualmente, para presentar a otros dos personajes relevantes: la Sra. Reppler (Frances Sternhagen), una anciana profesora local; y Hattie (Susan Malerstein), agente inmobiliaria. La primera se queja de las consecuencias de la tormenta en un tejado sin reparar en el colegio: "Cada vez hay menos fondos. La educación debería ser una

³⁴⁶ La introducción de este nuevo régimen estético es acentuada por la narración de manera ostensible. La maniobra de encuadre sobre Sally incluye un violento *zoom*, procedimiento que se repite con frecuencia en este segmento narrativo (por ejemplo, en la entrada del policía militar [Amin Joseph] en el supermercado). El *zoom* funciona, por tanto, a manera de marca estética de la narración: el paso a un modelo formal híbrido. El propio realizador de la cinta, Frank Darabont, confiesa que con *La niebla* quiso dejar de lado su "veneración por la elegancia kubrickiana", para rodar "rápida y libremente con un estilo verdaderamente intrépido que tome la factura descuidada como virtud, no como pecado" (citado en Rubín de Celis, 2008: 44). Por su parte, Puig (2007) apunta la inconsistencia, o dificultoso encaje, entre esta estética pretendidamente verista y las convenciones formales del cine de serie B, en especial en su versión fantástico-sobrenatural.

³⁴⁷ En su célebre discurso de 20 de septiembre de 2001, el presidente George W. Bush incitaba a los estadounidenses a no interrumpir sus hábitos de consumo tras la catástrofe de días previos: "I ask your continued participation and confidence in the American economy" (citado en Pellegrini, 2001). Estas palabras fueron repetidamente criticadas al interpretarse que, con ellas, el político tejano invitaba a sus compatriotas a "irse de compras". Mientras, la nación se encontraba apenas a unas semanas de embarcarse en un nuevo conflicto bélico allende sus fronteras. Con esta prédica, Bush conectaba con un *habitus* establecido en Estados Unidos desde, al menos, los tiempos de la Guerra Fría: la equiparación entre amenaza y fiebre consumista (a este respecto, véase, por ejemplo, Engelhardt, 1997). Es este mismo imaginario el que se invoca en esta primera secuencia en el supermercado de *La niebla*.

prioridad [en este país], pero no lo es. El gobierno tiene otros gastos, como dar dinero a las grandes empresas y hacer bombas”. La reiteración con que el filme codifica la catástrofe en clave de perturbación para el orden económico queda patente, de igual forma, en el comentario de Hattie: “Me preocupan las casas en venta. Los carteles de ‘Se vende’ habrán volado”.

Con el centro deíctico de la narración ya instalado en el interior del supermercado, se suceden rápidos acontecimientos que van preludiando la irrupción del desastre. Por el nivel aural llegan sonidos de sirenas y la narración entrecorta planos generales: de la desorientación de los clientes dentro del supermercado al paso, a toda prisa, de dos coches de policía y un camión de bomberos por la carretera principal. Cuando el policía militar parte, según él mismo apunta, hacia la farmacia (sembrando un indicio acerca del posterior hallazgo de su muerte), suena el estruendo de una alarma. El sonido, muy marcado en el nivel aural, se asemeja al de las alarmas de bombardeos. Los clientes y trabajadores del establecimiento son atraídos por el sonido y se acercan a las cristalerías para intentar comprobar el origen del mismo. La construcción cinematográfica del momento juega con el efecto de desenfoque, tanto como con el reencuadre, para destacar a los principales protagonistas de la historia en el momento en el que emerge la amenaza. Tras apenas once minutos de metraje, la narración sitúa al espectador a las puertas del momento detonante de la trama.

La acción se focaliza entonces en un hombre de mediana edad que corre apresuradamente a través del aparcamiento. La cámara lo toma primero desde la distancia –recurriendo de nuevo a enérgicos *zooms*– y pasa, después, a un plano cercano y a la vibración e inmediatez de la cámara en mano para escenificar la entrada en el local. Mientras se pone a refugio, grita desesperadamente (“¡Hay algo en la niebla! ¡Algo se ha llevado a John Lee!”)³⁴⁸ y pide con vehemencia que cierren las puertas, pero un cliente consigue escabullirse y salir en busca de su coche. La narración corta entonces a un plano general de la manzana en la que se ubica el supermercado: una niebla espesa avanza inexorable a través del pueblo. En otro plano general, en

³⁴⁸ Resulta tal vez obvio insistir en la relevancia de los esquemas transtextuales a la hora de emparentar la escenificación de este episodio con filmes precedentes. Tanto la secuencia del primer ataque de los pájaros a Bodega Bay en el clásico de Hitchcock (*Los pájaros*, *The Birds*, 1963), como el asedio monstruoso al pueblo costero de Antonio Bay en *La niebla* (*The Fog*, 1980) de John Carpenter, proporcionan referencias inevitables para captar el contenido de los esquemas “llamados” por el filme de Darabont.

contrapicado, se nos muestra el momento en que la niebla envuelve al hombre y a su auto. El grito subsiguiente certifica el peligro contenido en la niebla y la más que probable muerte del hombre junto al auto.



La irrupción súbita de la amenaza.

Tras unos instantes de confusión inicial, la llegada de la niebla queda subrayada por un impacto que sacude los cimientos del establecimiento. Surgen entonces, entre los clientes, las primeras interpretaciones del hecho, las cuales van a establecer una dialéctica entre dos regímenes de creencia en disputa en el interior del local asediado: el de la lógica racional frente a la superstición de naturaleza religiosa (apocalíptica). De un lado, se aducen hipótesis verosímiles: “Será una nube de contaminación de las fábricas. Una explosión química”, aventura un cliente; o tal vez un terremoto, añade otro. Del lado opuesto, la visión ominosa de la Sra. Carmody: “Es la muerte... Es el fin de los días”. Esta dialéctica se constituye en uno de los vectores temáticos del filme, llevando a la narración a operar en un doble nivel: la indagación sobre la naturaleza de la amenaza y el estudio psicológico del colectivo amenazado. Para Tom Ambrose (s. f.), el segundo de estos niveles resultaría privilegiado en el filme³⁴⁹. El protagonismo coral –la imaginación central basculante dentro de la narración– podría reforzar, de igual forma, esta hipótesis de un relato principalmente centrado en dirimir posicionamientos vitales enfrentados, metáfora explícita de una sociedad resquebrajada en sus pilares identitarios.

³⁴⁹ Ello quedaría refrendado por la opinión del propio realizador del filme. Así, Darabont afirmaba en una entrevista haberse inspirado en historias de supervivencia, como la de la novela *El señor de las moscas* (*Lord of the Flies*, 1954) de William Golding, para escenificar las rutinas y comportamientos de un colectivo en crisis. La entrevista completa puede ser consultada en: <https://www.youtube.com/watch?v=gF2uVMkdC2s> (Fecha de último acceso: 10 de octubre de 2015).

Sin embargo, tanto la pugna entre sistemas de creencias como de modelos de gestión del miedo que escenifica el filme, han de ser relacionadas indisolublemente con el carácter de la amenaza. De la misma se derivan las coordenadas que van a definir la experiencia de la supervivencia narrada en *La niebla*. Ante una amenaza inconmensurable e indefinida, la narración dirige al espectador hacia los gestos instintivos de protección con los que el filme empieza a desgranar su programa ideológico. Como ya ha preludiado la secuencia de apertura en el hogar de los Drayton, el conflicto queda reducido, en su más pura esencia, a una ordalía doméstica; a través de ella, la narración va a discernir la suerte final de un trance en el que las figuras protectoras han de demostrar su aptitud para preservar el centro mismo del “sentido”: el “núcleo sagrado” de la familia. La narración refuerza este hecho enmarcando a Billy, en un llamativo reencuadre, en el momento en el que la sirena empieza a ulular en el poblado. El mismo motivo se intensifica mediante la acción temeraria –pero heroica y moralmente impecable (como nos demostrará la conclusión del filme)– de la madre (Melissa McBride) que se enfrenta en solitario a la niebla para acudir al socorro de sus hijos. El punto de máxima vulnerabilidad (la infancia como epítome de una inocencia en peligro) es nuevamente señalado. David rechaza ayudar a la mujer y, desde entonces, para el prototipo heroico³⁵⁰ la salida del asedio/apocalipsis habrá de pasar, únicamente, por la demostración de su capacidad para garantizar la continuación de una genealogía (y de su código de valores implícitos)³⁵¹. El interés de la trama se concentra, por tanto, en relatar las acciones a través de las cuales David intenta proteger al menor y busca la manera de volver al hogar (deshacer el asedio), único modo de abandonar el “círculo infernal” (la pérdida del vínculo identitario-genealógico).

³⁵⁰ Igual que para Ray Ferrier (Tom Cruise) en *La guerra de los mundos*, Eben Oleson (Josh Hartnett) en *30 días de oscuridad* (*30 Days of Night*, 2007), el reverendo Graham Hess (Mel Gibson) de *Señales*, el Elliot Moore (Mark Wahlberg) de *El incidente* o el Doug Bukowski de *Las colinas tienen ojos*.

³⁵¹ La narración indica abiertamente la interpretación de la catástrofe como ordalía doméstica en la escena que cierra este segundo segmento de la historia. El mismo funde a negro con el plano de David sujetando a su hijo en brazos entre las hileras de estanterías del supermercado. Billy llora desconsolado –de una manera incluso inapropiada para un niño de su edad–, y el plano general y frontal sugiere la fuerte imbricación entre ambiente (centro de consumo) y agencias humanas (unidad familiar).



La ordalía doméstica: la catástrofe como puesta a prueba de la capacidad protectora del prototipo heroico.

Los miedos convocados por la niebla –múltiples y difusos, como la propia amenaza– han de ser interpretados, también, en clave de lo que la narración vislumbra pero no acaba de mostrar. Desde esta óptica (sólo sugerida, incapaz aún de generar un nuevo imaginario genuinamente pos-capitalista), la aniquilación del microcosmos social de la historia –un colectivo humano caracterizado en cuanto agencia ejecutora de unos hábitos de consumo– se relaciona con esa “zona gris” del miedo líquido a la que se refiere Bauman (2007). No sujeta a la discriminación clara y falsamente reconfortante entre los miedos derivados de acciones humanas o de catástrofes naturales, esta “tercera zona” –gris y difusa, como la niebla misma en el filme– se emparenta con el carácter polimorfo del *miedo neoliberal* (Bernuz-Beneitez, 2009: 140). Como afirma el sociólogo polaco, se trata de:

Una zona gris, insensibilizadora e irritante al mismo tiempo, para la que todavía no tenemos nombre y de la que manan miedos cada vez más densos y siniestros que amenazan con destruir nuestros hogares, nuestros lugares de trabajo y nuestros cuerpos por medio de desastres diversos (desastres naturales, aunque no del todo; humanos, aunque no por completo; naturales y humanos a la vez, aunque diferentes tanto de los primeros como de los segundos)... Una zona en la que las redes de energía se averían, los pozos petrolíferos se secan, caen las Bolsas, desaparecen empresas poderosas y, junto a ellas, decenas y decenas de servicios que solíamos dar por sentado y miles y miles de puestos de trabajo que solíamos creer estables; una zona en la que grandes aviones comerciales se estrellan con sus mil y un dispositivos de seguridad arrastrando en su caída a centenares de pasajeros, en la que los caprichos del mercado desposeen de todo valor a los bienes más preciosos y codiciados, y en la que se cuecen (¿o, quizá, se maquinan?) toda clase de catástrofes imaginables e inimaginables, listas para arrollar tanto a los prudentes como a los imprudentes. (Bauman, 2007: 13-14)

Este miedo –característico de la posmodernidad o modernidad tardía– promueve la solución individual para el problema colectivo, desplazando las políticas de seguridad social al ámbito de la “política (individual) de la vida” (la seguridad personal) (Bauman, 2007: 13). Mediante este proceso, el miedo ofusca la desaparición del Estado –ausente también en el filme, salvo como elemento de la sub-trama “conspiranoica”– y exige a la propia estructura socio-económica instituida de la responsabilidad de la/s catástrofe/s. De tal forma, un Estado “en sordina” absuelve al modelo económico de sus disfunciones endémicas, “externalizando”, los recursos para erradicar aquellos miedos atribuibles a esta misma y singular alianza (Bauman, 2007: 13). El miedo supremo, en consecuencia, se formula como miedo al cambio³⁵²: una variante de *pánico social* encaminada a perpetuar el (des)equilibrio del sistema.

En *La niebla*, la irrupción de la amenaza compromete el correcto funcionamiento de los mecanismos del consumo y se traduce, igualmente, como daño al principio de estabilidad nacido del derecho a la propiedad. Se trataría en suma de la amenaza de disolución del realismo capitalista, que, tal y como lo describe Fisher consiste en “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it” (2009: 2). Otros filmes del período enfatizarán, de manera análoga, la codificación de la amenaza en cuanto alteración de la *stasis* capitalista: la ola gigantesca que derrumba el crucero de lujo en *Poseidón* (2006); el ataque de los monstruos que interrumpe la celebración de los jóvenes ejecutivos neoyorquinos en *Monstruoso*; el asalto de la banda de ladrones que acaba con la idílica vida en la casa junto al lago de la familia protagonista de *Firewall* (2006)... Todas estas acciones inciden en la fragilidad del paraíso capitalista. Como advierte Ollie Weeks tras la primera manifestación de los monstruos en la cinta de Darabont: “La fachada es de cristal”. Para paliar esta situación, los vecinos de Castle Rock utilizan cinta adhesiva para reparar las grietas y apilan bolsas de fertilizante y de comida de perro, únicos refuerzos disponibles para contener

³⁵² La novela de King alude a este hecho de manera explícita. En un pasaje descriptivo del capítulo 3 (“La llegada de la niebla”; 1987: 64-82), el narrador expone la situación en el supermercado en el momento en el que un hombre (no identificado en la novela como Dan Miller) informa de la desaparición de John Lee en la niebla: “La situación se modificó. Tensos los nervios a causa de la pasada de la tormenta, de la sirena de los bomberos, de la sutil alteración que cualquier fallo del fluido eléctrico produce en la psique norteamericana, y debido al clima de creciente malestar que se iba creando a medida que las cosas cambiaban... (no encuentro mejor definición que ésa: *cambiaban*), la gente empezó a moverse en bloque” (1987: 71).

lo que aguarda en la niebla. El supermercado –metáfora evidente de un mundo atrincherado tras sus inercias consumistas– se presenta como un espacio peligrosamente expuesto a todo tipo de amenazas; un orden precario siempre al borde del colapso.

En relación con la temática del consumo, Briefel (2011) advierte sobre el estatuto “incómodo” del género terrorífico en el contexto de la era Bush. Para este autor estadounidense, la mercantilización de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 supone un reto para el cine de terror del período, pues se encuentra ante la disyuntiva de someterse a la lógica económica de la que forma parte (como producto de consumo de la industria cultural-cinematográfica) o, por el contrario, construir un discurso contestatario respecto a dicha lógica capitalista. Es por ello que Briefel distingue dos tipos de narrativas terroríficas: por un lado aquellas –ejemplificadas por *28 días después* (*28 Days Later*, 2002) y *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 2004)– en las que el consumismo/los espacios de consumo se erige en un momento subversivo/espacio de libertad frente, por ejemplo, al consumo “normativo” representado por el estamento militar en la primera de estas cintas; por otro lado, películas como *La tierra de los muertos vivientes* (*Land of the Dead*, 2005) de George A. Romero o *La niebla*, denominadas *adversarial commodities* o “productos contradictorios” (2011: 147), en las cuales los valores del consumismo se asocian directamente a lo monstruoso. Como afirma Briefel, esta condición discordante del cine de terror de la era Bush deriva, en última instancia, de la incapacidad de los textos fílmicos para escapar a la paradoja del sistema productivo capitalista:

This impulse to represent film as another kind of commodity altogether betrays an anxiety about its function in a post-9/11 economy. To deny its exceptionality would entail accepting its paradoxical status as a consumer product that may sustain (willingly or not) the very structures it critiques. (2011: 159)

Resumiendo todo lo apuntado en el presente apartado, es posible inferir que la disolución del orden económico-social –un motivo o significación central del imaginario cinematográfico de la era Bush– supone en el filme de Darabont –y, por extensión en una parte significativa de la producción (del género terrorífico, o no) del período– apenas una percepción bloqueada (un “elemento opaco”) a la sombra de la proliferación ficcional de múltiples miedos. Con ello, se evita señalar a la amenaza

última o definitiva: la de la irrupción de la catástrofe como némesis misma del exceso capitalista³⁵³.

6.3.4. El lugar del monstruo en la era del terror difuso.

El posicionamiento estratégico ofrecido por la narración hasta la irrupción de la niebla no ha proporcionado significados estables y explícitos que den cuenta de la esencia de la amenaza. No se han identificado agencias antagónicas claras y manifiestas, al margen de una serie de indicios que luego habrán de ser verificados. Ello redunda en el efecto sorpresivo asociado a la amenaza, la cual invade el mundo de la historia de manera repentina, rompiendo un estado de armonía aparente. La llegada de ese caos súbito –inmotivado, inmerecido e inasimilable– plantea, en consecuencia, un problema de inteligibilidad. Derivado de este hecho, la cuestión de la creencia –los límites entre lo racional y lo sobrenatural, lo creíble y lo inverosímil– se erige en motivo central para la narración (Puig, 2007). Toda la estrategia de supervivencia y la toma de decisiones del colectivo asediado pasarán por la adhesión a una determinada administración de la creencia. Confrontado a una amenaza incomprensible para la que no se propone una categorización estricta, el grupo humano tendrá que diseñar un plan de acción mientras se afana por gestionar un miedo omnipresente y compartido.

La trama se organiza, en adelante, en torno a núcleos narrativos –las tentativas (acciones mejoradoras) de levantar el asedio (salidas frustradas que acaban resultando en muertes sucesivas)– y satélites en los que se ahondará en las tensiones internas y en el estado de indefensión e (in)credulidad del colectivo. Los marcadores de emoción incidirán, de igual forma, en el pavor imperante entre la población asedida. A pesar de no desvelar la fuente o causa terminante de la amenaza, la narración recuerda al espectador, en dos escenas diferentes, que se halla ante un peligro real: dos planos en movimiento –contenidos, respectivamente, en el segundo episodio o macro-secuencia de la narración y, más tarde, en el tercero– enfatizan la presencia de un elemento amenazador al otro lado del cristal. Ambos planos, de focalización ambigua, son introducidos por la narración para despertar en el perceptor-espectador tanto las

³⁵³ El primer ataque de los monstruos en la película ya sugiere esta analogía: los tentáculos que surgen bajo la puerta del muelle de carga del supermercado agreden a uno de los empleados, pero también husmean por el almacén y atrapan un paquete apilado en las estanterías. Sin llevar la interpretación alegórica demasiado lejos, quizá no resultaría demasiado descabellado intuir en este hecho una velada referencia a la “mano invisible” del mercado y su especial “apetito”.

hipótesis de curiosidad como las de suspense, haciendo “patente” la existencia de una amenaza que nunca acaba de ser plenamente desvelada. Este clima de confusión/(in)credulidad que asola a los protagonistas de la historia supone, asimismo, la posición desde la que la narración invita al espectador a simular mentalmente el asedio de los monstruos al supermercado. Se le hace partícipe, por ello, de la desorientación radical experimentada por los personajes del filme.

En consonancia con este último hecho, los diálogos de la trama activan rasgos de percepción y pensamiento de los esquemas de los personajes, información que va a ser utilizada a manera de metacomentarios sobre el conflicto (de creencia) interno de los propios personajes, pero, también, sobre las estrategias de recepción espectral. Así, tras la primera aparición en el mundo de la historia de un ente monstruoso (los extraños tentáculos que acaban atrapando y dando muerte a Norm), David exclama: “Ni yo sé si me lo creo. Lo que hemos visto es imposible”. La misma duda paralizante se cierne sobre Amanda después del ataque nocturno de los monstruos: “He visto criaturas que no deberían existir. Acabaré en un manicomio”. La narración promueve, entonces, una “materialización parcial” de la amenaza (los monstruos que brotan de la niebla); si bien se resiste a certificar su estatuto de realidad de manera concluyente.

Desde esta perspectiva, la imagen de la niebla –esa “anodina masa blanca” y opaca, como la describe Stephen King (1987: 75)– que se adhiere al cristal de la fachada podría sugerir la metáfora de una pantalla sobre la que, aquellos situados en el interior del local, proyectan sus miedos y ansiedades acerca del mundo más allá. Ello daría indicios complementarios acerca de la esquivada apariencia de lo amenazante-monstruoso en el mundo de la historia. En palabras de Eco: “El terror del monstruo existe, pero se percibe como angustia fluctuante. Se ignora el problema proyectándolo en el reino de la fantasía” (2010: 42). De ahí que las diversas manifestaciones de la amenaza monstruosa constituyan, en sí, el enigma central de la historia. En otras palabras, en *La niebla* el monstruo *es* el enigma, el objeto que propone un desafío cognitivo para personajes y espectadores en el marco de una historia de terror. En la raíz etimológica misma del término latino (*monstrum*) comparecen el sentido de “lo que aparece” (“lo manifiesto”) y el contenido semántico de *monere* (“advertir”, “avisar”), vinculados ambos al vocablo

men- (“pensar”), como explica Scott-Poole (2011: loc. 291-92)³⁵⁴. La aparición de lo extraño, lo liminal, lo sobrenatural o aberrante, por tanto, siempre “da que pensar”; remite a lo *mostrado* que ha de ser *demostrado* por medio de razones e indicios.



Los miedos “proyectados”.

El monstruo se constituye, entonces, en una *meaning machine* (Halberstam, 1995), una “matriz generadora de significado/s”, o en una “metáfora encarnada” (Scott-Poole, 2011). En sus contornos confluyen materia y sentido, sustancia y forma, historia material y aliento mítico; esta productividad exacerbada del monstruo lo convierte en un elemento de escrutinio relevante para los acercamientos cognitivos al fenómeno artístico. Así lo es para Carroll (1987, 1990), autor de una de las inflexiones hegemónicas de la *Monster Theory*, quien trabaja sobre la distinción entre el *natural horror* y el *art-horror*³⁵⁵. Si el horror natural se vincula con un sentimiento de pavor ante catástrofes naturales, genocidios o, en general, acontecimientos del mundo real, el horror artístico designa, más bien, un género específico que se despliega a través de diferentes modos ficcionales y/o figurativos (de la pintura a la literatura popular). Para Carroll, el carácter idiosincrático del género del *horror/terror* se relaciona con el efecto emocional que provoca en la audiencia; por esto, se asemeja al suspense, al misterio o al *thriller*. El género del *art horror* presupone, necesariamente, la existencia de un monstruo. Basándose en las teorías de la antropóloga Mary Douglas, Carroll afirma que *lo monstruoso* se identifica con un objeto o ser intersticial, contradictorio, incompleto, o amorfo. Todos estos descriptores suponen una violación de las normas culturales instituidas, y de ello se deduce que el monstruo suponga un problema de categorización, un reto para la comprensión.

Lo monstruoso, indica Carroll, debe provocar al mismo tiempo miedo y repulsa (*threat and disgust*), pero ha de ir más allá del reflejo o gesto corporal, implicando

³⁵⁴ Para las citas del texto de Scott-Poole, se proporcionan los indicadores/localizadores de párrafo en el documento electrónico en formato para lector *Kindle*.

³⁵⁵ Recuérdese aquí la traducción de la denominación inglesa *horror* como *terror* al referirse, en lengua castellana, a los géneros artísticos.

igualmente los procesos intelectivos. La experiencia del horror aúna una base afectiva y física con un proceso cognitivo de objetivación y evaluación (de la amenaza): “it is the evaluative beliefs that primarily serve to individuate art-horror” (1987: 54). La definición del monstruo depende, por tanto, de un espacio de representación e intelección ligado a sistemas perceptivos y afectivos social e históricamente constituidos (y, debido a este mismo hecho, cambiantes). Así lo registra Scott-Poole cuando sugiere que en/a través del monstruo una metáfora cobra vida propia, convirtiéndose en una traza o signo de la historia:

The monster in America has come to life. Metaphors of death, blood and sex have had living analogues in the history of the United States. These metaphors are something more than reflections of anxiety; they are interstitially connected to events of American history and the structure of American society. (2011: loc. 4722-24)

La concepción del monstruo conlleva un principio de racionalidad que opera desde unas coordenadas temporales específicas, y de acuerdo a sistemas de creencias culturalmente constituidos. De esta forma, el énfasis de Carroll en los aspectos evaluativos y conativos de la recepción ficcional/vicaria de lo monstruoso puede ser conectados al curso de una cronología del mundo. Como añade Scott-Poole, las metáforas de la experiencia estadounidense (la cambiante faz del monstruo) son ideas conectadas (*hardwired*) a la acción histórica: “American monsters are born out of American history” (2011: loc. 279-82). El paso del tiempo y de las ficciones permite alojar las imágenes superpuestas del monstruo en una suerte de depósito o museo imaginario (“a systemic network ... a cultural echo chamber” [2011: loc. 182-83]) desde donde lo monstruoso puede ser, de nuevo, invocado o sometido a una insólita mutación. La figura del monstruo impacta en el interior de la obra artística a la manera de una incógnita –compleja y, a veces, artificiosa–, tras cuyas fugas y atajos del sentido se discierne una experiencia de conocimiento acerca del mundo socio-histórico: “The monster reifies very real incidents, true horrors, true monsters. This is why they are always complicated and inherently sophisticated” (2011: loc. 163-64). La relevancia e incidencia del *horror*/terror desde la década de los setenta del pasado siglo se corresponde, siguiendo esta línea de pensamiento, con una dislocación o crisis de los presupuestos cognitivos de la modernidad en el seno de la era posmoderna (Carroll,

1987, 1990; Tudor, 2002; Wood, 2003³⁵⁶). El *horror*/terror supone, por tanto, un desafío potencial a la episteme predominante en un marco espacio-temporal y cultural dado.

La vía de acceso a la interpretación del monstruo-enigma depende, de acuerdo con las tesis de Carroll, del vínculo establecido entre el perceptor-espectador y los personajes del mundo de la historia. En el género terrorífico se halla, probablemente, la dinámica de participación narrativa más acusada y empática de entre todos los géneros canónicos. Según prescribe Carroll, la experiencia afectiva del público lector/espectador del género de terror se corresponde (idealmente) con la del personaje de la historia³⁵⁷.

En el filme de Darabont, este desafío resulta en la constitución de una amenaza monstruosa de perfil difuso y, por tanto, sujeta a múltiples lecturas. Estas oscilan desde las más ancladas a referencias reales o aspectos discernibles del contexto histórico y material, a las más indirectas, alusivas o abiertamente alegóricas. No es posible establecer una discriminación taxativa entre ellas, pues sólo interpretadas en su conjunto –en la totalidad que propician– se puede reparar en ese “eco” cultural referido por Scott-Poole: la concepción del monstruo como elemento en el que convergen miedos diversos. El monstruo presente “reclama” la memoria de terrores pretéritos, el cúmulo de experiencias, opresivas y traumáticas, que componen el acervo cultural de un colectivo humano determinado. El monstruo restituye, así, la herencia de un pavor que puede remitirse a una experiencia compartida y distinguible en sus hitos históricos. De este legado o depósito nefasto brota, más allá de la angustia y los espejismos de la psique individual, una nueva articulación del miedo, un *miedo derivativo*:

Lo seres humanos conocen ... una especie de temor de “segundo grado”, un miedo ... “reciclado” social y culturalmente... un “miedo derivativo” que orienta su conducta (tras haber reformado su percepción del mundo y las expectativas que guían su elección de comportamientos) tanto si hay una amenaza inmediatamente presente como si no. Podemos considerar ese miedo

³⁵⁶ En opinión de este crítico y académico británico (2003: 63-119), es precisamente a través del género terrorífico que se producen las mayores transformaciones del cine hollywoodense de la década de los setenta.

³⁵⁷ Carroll menciona también la posibilidad de una participación distanciada, basada más en dinámicas de simpatía que de absoluta identificación o nexo empático. Como ya se adujo (véase epígrafe 3.4.2.), este sería el origen del contraste entre la *onlooker view*, externa (*from without*) y alimentada por la simpatía, y la *participant view*, empática y promotora de una identificación más completa con los prototipos o personajes de la historia. Sólo esta podría garantizar la simulación mental plena de los acontecimientos de la trama narrativa.

secundario como el sedimento de una experiencia pasada de confrontación directa con la amenaza. (Bauman, 2007: 11)

Bauman adopta aquí un término del sociólogo francés Hugues Lagrange para referirse a un miedo que actúa a manera de imagen-marco con la que significar una sensación de extrema desprotección. Esta sensación deja de ser un obstáculo para la acción y pasa a constituirse en *habitus*:

El “miedo derivativo” es un fotograma fijo de la mente que podemos describir (mejor que de ningún otro modo) como el sentimiento de ser susceptible al peligro: una sensación de inseguridad ... y de vulnerabilidad... Una persona que haya interiorizado semejante visión del mundo, en la que se incluyen la inseguridad y la vulnerabilidad, recurrirá de forma rutinaria (incluso en ausencia de una amenaza auténtica) a respuestas propias de un encuentro cara a cara con el peligro; el “miedo derivativo” adquiere así capacidad autopropulsora. (2007: 11-12)

Tal y como es articulado en *La niebla*, este miedo derivativo da cobijo a la expresión de temores universales y atávicos combinados con aquellos extraídos de la experiencia histórica concreta. Mediante estadios alternos de concreción de la amenaza monstruosa el texto fílmico prueba la dinámica imaginaria que representa y valoriza unas vivencias colectivas del terror adscritas al contexto sociohistórico y cultural estadounidense. De tal forma, la narración manifiesta una vía de entrada a la conjugación del miedo estadounidense: desde la tradición apocalíptica derivada de la era colonial (Stearns, 2006: 63-64, 66-74), y sus sucesivas actualizaciones a partir de la Guerra Fría, el Reaganismo de los ochenta (época de publicación de la novela original), hasta llegar al estado de angustia de la Norteamérica posterior a los atentados de Nueva York y el Pentágono.

La primera de las lecturas de lo monstruoso en el filme –obvia por la pregnancia del hecho histórico referido– deriva de la activación de esquemas procesuales centrados en la verosimilitud de los eventos y objetos del mundo real. El marco intelectual en que se integran los sucesos (una inocencia asaltada por una “amenaza incomprensible”) y la iconografía utilizada invocan la memoria del acontecimiento 11-S (Wetmore, 2012: 121). Sometidos a la torsión (“variación imaginativa”) del mundo de la historia, se reproducen aquí los mecanismos de construcción mediática y de recepción cultural que

significaron el acontecimiento, especialmente en el ámbito estadounidense. La narración ofrece la analogía explícita entre la misteriosa niebla avanzando por las calles de Castle Rock y la gigantesca nube de polvo y escombros que sucedió al derribo de las torres neoyorquinas el 11 de septiembre de 2001. En ambos casos, la llegada de la nube envuelve a los transeúntes en una oscuridad inquietante, a plena luz del día. Se percibe, de igual forma, una trasposición (o paralelismo) del estremecimiento inicial ante la tragedia: estremecimiento físico (la sacudida que hace temblar el establecimiento) y psicológico (la experiencia de *shock* ante lo desconocido e inimaginable).

Un segundo nivel de concreción de la amenaza deriva de lo ya apuntado en el apartado previo. Desde esta óptica, el monstruo no sería sino el eufemismo con el que disimular el desastre capitalista. Como apunta Hassler-Forest,

This succession of apocalyptic film cycles in American popular culture has flourished alongside the historical development of a particular form of capitalism. From the development of consumer society in the 1950s onward, American capitalism has undergone a series of intensifications that have culminated in the past three decades in the establishment of neoliberalism as a global paradigm. Each series of disaster movies has reflected historically determined anxieties that were specific to its own phase in the development of capitalism. (2012: 207)

De esta amenaza negada o percepción obstruida dimana ese miedo neoliberal mediante el cual la experiencia cotidiana deviene práctica o rutina del riesgo, el punto de colisión de innumerables miedos invisibles cuya materialidad sólo es verificable en forma de daño, perjuicio o episodio crítico. La visión del monstruo como esa “angustia fluctuante” a la que se refería Umberto Eco puede expandirse para aludir al *zeitgeist* asociado a la quiebra de la estructura económica capitalista. La conciencia acerca de las disfunciones del sistema socioeconómico hegemónico motiva, según sugiere Tudor (2002), un viraje en los discursos del terror fílmico posterior a la década de los sesenta. Se trataría de la variación experimentada por el género desde la “amenaza controlada y manejable” del *secure horror* a la amenaza desatada y omnímoda del *paranoid horror*. Este pronunciado ensombrecimiento del género debe relacionarse con la experiencia del riesgo (ubicuo y polimorfo: medioambiental, económico, social...) propiciada por los modelos y prácticas de la modernidad tardía:

Movie discourse from the 1970s onwards presumes a world in which the monstrous threat is increasingly beyond control and order is therefore unlikely to be restored at a narrative end. Experts can no longer provide credible protection, the threat from the unknown pervades the everyday world, and there always remains potential for escalating disorder. (2002: 108)

Esta formulación de la amenaza en el *paranoid horror* presuponen un clima de deslegitimación general (las instituciones han perdido ya su autoridad y capacidad asistencial), una sospecha sobre las consecuencias últimas del progreso tecno-científico y un acento en la vulnerabilidad e ineptitud humanas para afrontar los desafíos del tiempo presente. Una conciencia premonitoria y centrada obsesivamente en el riesgo de la extinción coadyuva, asimismo, al derrumbe de las fronteras entre amenazas externas e internas. Este terror internalizado (Tudor, 2002: 108-09; Imbert, 2002: 94) difumina la discriminación de espacios amenazantes, convirtiendo a la nación, la comunidad, el hogar o el propio cuerpo (el organismo individual, reducto o vestigio último de lo social) en el plano de manifestación de lo monstruoso. La amenaza se disocia así de un ámbito foráneo (reino mítico), en esencia maligno o fantasmal. El impacto de lo monstruoso se revela demasiado real y cercano para confiar aún en la seguridad e inocencia de las “zonas próximas” o los escenarios cotidianos: el vecindario, el pueblo, el cónclave familiar o el barrio residencial–, convertidas, por el contrario, en *locus* del mal. Como apunta Tudor:

This renders the characteristic threats of paranoid horror “internal” in the sense of belonging within our familiar physical and social world, not distanced from us as they are in the Gothic *elsewhen* of an imaginary Transylvania or among the exotic equipment of a fanciful laboratory. “Internal”, then, suggests internality in both a mental and a social sense. (2002: 109)

La internalización de la amenaza acarrea, de forma inevitable, la atomización del cuerpo social. Sobre el colectivo sobrevuela un estado de desconfianza radical, el cual debilita los lazos comunitarios y, con ellos, la posibilidad de la supervivencia. En este estado de desorientación propiciado por una amenaza difusa, afloran temores particulares, se rompe el consenso y el objeto de la sospecha pasa a ser algún elemento o elementos del propio colectivo. En *La niebla*, la narración articula este proceso enfatizando la distancia, física y psicológica, entre los integrantes del grupo asediado.

Como ya se mencionó más arriba, el asedio es interpretado por los habitantes de Castle Rock desde dos perspectivas completamente opuestas: la racionalidad frente a la superstición. La construcción fílmica va a reforzar estas fisuras en el cuerpo social explotando el sentido de distancia propiciado por la profundidad de campo. A la mímica del estilo nervioso e inmediato del documental, se le suma, entonces, el estudio riguroso de las posibilidades dramáticas del escenario central de la trama (el supermercado). La dinámica del plano-contraplano asociada a la disgregación espacial maximizada por el uso de la profundidad de campo, explicita los puntos y grupos diversos en los que se produce la “gestión de la verdad” sobre el asedio.



La atomización del cuerpo social y el clima de sospecha (neoliberal).

Esta separación entre los miembros del colectivo es la causante de un rebrote de resentimientos sociales firmemente arraigados. La irrupción de la amenaza desencadena, en consecuencia, un proceso de irremediable deterioro del tejido comunitario. Este proceso se hace especialmente visible desde el inicio mismo del asedio. Cuando David penetra en el almacén y parece escuchar unos ruidos extraños surgidos tras la compuerta metálica del muelle de carga, intenta compartir este conocimiento con otros vecinos. Aunque acceden a acompañar a David, Jim (William Sadler) y Myron (David Jensen) se burlan del protagonista, expresando sus prejuicios hacia el artista “con contactos en Nueva York y Hollywood” que pretende, en su opinión, tomarles el pelo como si fueran unos estúpidos pueblerinos. Los rasgos activados en los esquemas de personaje de Jim y Myron los identifican con la imagen estereotipada de unos *rednecks* de Nueva Inglaterra: se trata, en efecto, de una pareja de trabajadores poco cualificados (visten monos de trabajo) y, por su fuerte acento, pose gestual e indumentaria, es posible describirlos como dos “paletos” carentes de toda

sofisticación. Ollie, también presente al igual que Norm, se muestra del lado de David, creándose de inmediato una tensión entre los dos grupos masculinos (Norm toma partido por Jim y Myron). La incomunicación patente en la escena se refuerza por las menciones explícitas a la mentira y la duda en el diálogo, y por una puesta en escena sujeta, de nuevo, al vertiginoso movimiento de cámara característico de cierta estética de docudrama.

La incertidumbre sobre la amenaza –esa niebla más allá de la compuerta que, según David, no es una “niebla normal” – alimenta una conflictividad articulada en forma de prueba de hombría (“¿Es que cuestiono su masculinidad?”, se pregunta David en voz alta para referirse a Jim); mediante esta (falsa) hombría se alude al miedo de los demás, sin reconocer el propio. Al plantearse quién saldrá a reparar la obstrucción en el tubo de ventilación del generador, Norm se ofrece sin vacilar. La voluntad del joven e irreflexivo empleado del supermercado es tajante y desoye la advertencia final de David, mascullando entre dientes un insulto dirigido al protagonista: “Gallina” (*pussy*). Las consecuencias de esta acción temeraria resultarán fatales, y de ahí se derivan un recrudecimiento de la angustia y un primer brote de violencia (David golpea a Jim, dejándole la nariz ensangrentada). La escena acentúa, igualmente, la inacción y pasividad de Kim y Myron (ignorantes e indiferentes al riesgo y, como exclama David, responsables del sacrificio del joven) frente al intento de socorro ejecutado por el prototipo heroico protagonista y Ollie.

A resultas de esta escena, la narración vuelve a escenificar el desasosiego y la división internas del colectivo en el momento en el que David y Ollie proceden a transmitir la existencia de monstruos en la niebla. La persona elegida para ser la depositaria y gestora de la “terrible” verdad es Brent Norton; como apunta Ollie, su condición de abogado de prestigio lo legitiman y capacitan de cara a la comunidad. Sin embargo, la respuesta de Norton incide en la misma incredulidad y sensación de sospecha que provocó la fricción en el almacén. La narración muestra el momento de la confesión de David a Norton fijando el *punto de escucha* –la situación o fuente del sonido en el interior de la diégesis, coincidente con el posicionamiento desde el que el espectador la percibe– en la perspectiva del grupo de Jim, Myron y Ollie. El recurso sirve para señalar el intento de acercamiento entre posturas contrarias, intento fútil dada la escasa cooperación de Norton. A partir de este episodio, el origen de las tensiones y

suspicias en el seno de la comunidad asediada derivará de la *interpretación* de la amenaza, y no tanto de su estatuto de realidad.

La internalización de la amenaza en el filme desencadena una estrategia de reacción consecuente con el guión o marco de la trama prototípica. En este sentido, la narración prueba cómo la naturaleza fluctuante de la amenaza (de lo externo a lo interno o cercano) no supone una desviación drástica de los esquemas estereotípicos y culturalmente transmitidos por el legado narrativo-figurativo (el patrimonio estético) del cine norteamericano. La dinámica defensiva (las acciones de los clientes para protegerse del monstruo en la niebla) incluye la necesidad de armarse, de ahí la intervención de Dan Miller: “Será una pregunta tonta, ¿hay alguna pistola en la tienda?”. Es Amanda la que satisface la demanda sacando un revólver de su bolso (“Esto es cosa de mi marido”, se excusa). Ollie se postula voluntariamente como candidato para empuñar el arma (“Fui campeón de tiro en el 94”) y Ambrose Cornell (Buck Taylor) informa de que guarda un rifle en el maletero de su coche, aparcado en el estacionamiento del supermercado. La introducción de las armas en la narración lleva al espectador a conjeturar hipótesis sobre la probable escalada de la violencia en el local, y sobre una nueva incursión en la niebla. Esta segunda hipótesis se verá verificada de inmediato, cuando un grupo comandado por Norton decide salir de *The Food House* para buscar auxilio.

Antes de salir, el abogado reprocha a David las maniobras con que este está intentando convencer a “los suyos” (los que comparten la postura de Norman) para volverse en su contra. Norton remarca, de igual forma, las razones para su marcha, defendiendo un principio de incredulidad con base racional: “Esto es algún tipo de desastre. No sé si es artificial o natural, pero no es sobrenatural. Ni bíblico. Y no es por ofender, [Sra. Carmody] pero sólo nos salvaremos intentando que nos rescaten. Vamos a salir”. Norton abandona el local y, con él, un grupo indefinido. Del más que factible destino del grupo, la narración sólo proporciona el indicio de lo que acontece al motero. El ataque es mostrado de manera indirecta, a través de la tensión que surge en el interior del supermercado: el motero ha accedido a atarse una cuerda a la cintura de manera que David pueda comprobar su avance. Ello incrementa el potencial dramático de la secuencia, activando las hipótesis de suspense del espectador sobre el resultado final del proyecto. Lo único que recupera el protagonista tras tirar de la cuerda es un cuerpo cercenado, del que sólo quedan las extremidades inferiores. El pánico se extiende por el

supermercado y la narración emplaza así al espectador en el cierre de la segunda macrosecuencia o episodio de la trama.

El cierre de esta macrosencia incrementa los valores emotivos: la indefensión del colectivo es ahora categórica. La figura de autoridad sobre la que se había delegado, ya fuera tímidamente, una tentativa de gestión de la catástrofe ha desaparecido, y los representantes del estamento militar se han mostrado escasamente colaborativos: la narración los ha mostrado, en una escena previa a la marcha de Norman y su grupo, resguardados en uno de los pasillos del local, en actitud conspirativa. El episodio subraya el cambio en la estructura social del mundo de la historia en el género de terror posterior a la década de los sesenta postulado por Tudor. La narración adentra al espectador en la simulación de un mundo de lazos humanos débiles y de constante exposición a la amenaza; un universo diegético en el que la existencia individual y colectiva es imaginada en cuanto trance permanente de supervivencia:

In secure horror ... the tacit social model is one of centre and periphery, authority and dependence. In paranoid horror... the social structure of the horror movie is reduced to an assembly of potential victims. Resistance, if it can be mounted at all, is based upon loose alliances between those victims, rather than on authoritative expertise or the variously coercive arms of the state. The old centre-periphery model of social life ... gives way to a victim-oriented world in which embattled individuals and groups struggle for survival. (2002: 109)

El viraje hacia los miedos internos promovido por el *paranoid horror* se formula, de igual forma, por el auge de un terror vinculado a lo corporal, hacia la “dimensión física” (Tudor, 2002: 109). Esta variante, también conocida como *body horror*, se manifiesta en el filme de Darabont para patentar la vigencia de una ansiedad característicamente neoconservadora acerca del cuerpo (Sharret, 2001: 326-27). El cuerpo terrorífico – mutado (modificado artificialmente), invadido o engendrador de lo monstruoso– indica en el sub-género del *body horror* una inversión problemática de la asignación del rol antagónico. Si, como sostiene Sharrett, el también llamado *evisceration cinema* (“cine de vísceras”, vinculado a otras etiquetas del género como el *gore* o el *slasher*) conservaba aún intacta la dicotomía entre el cuerpo monstruoso y el cuerpo victimizado para significar los ataques metafóricos al orden burgués establecido y a la institución

familiar (2001: 326), el *body horror* de las décadas de los ochenta y los noventa introduce una nueva visión de lo corpóreo.

Para Tudor, este auge del *body horror* supondría una evidencia palmaria del giro hacia lo interno: “its ferocious and graphic destruction of victims’ bodies [is] a very direct and visceral expression of the turn to internality” (2001: 109). La narración se detiene en mostrar esta percepción acerca de la monstruosidad del cuerpo para acentuar el peligro de la “contaminación”³⁵⁸. Lo hace principalmente en dos secuencias en la que el colectivo protagonista es atacado por los monstruos: en la primera, correspondiente al ataque nocturno al supermercado, Sally recibe la picadura de uno de los insectos alados y muere poco después con su cuello y su rostro inflamados, desfigurados en una pose agónica. La segunda secuencia tiene lugar en la farmacia, cuando David y el resto de su grupo descubren el cuerpo del policía militar prendido de un tejido similar al de la tela de araña. La narración se detiene en exhibir la mirada mortecina y el cuerpo plagado de llagas del militar afroamericano, todavía con vida. Cuando David y el soldado Jessup intentan ayudarlo, el cuerpo, contaminado y “poseído”, se descompone y del mismo empiezan a brotar diminutas arañas.

La manera en la que la narración fija en Sally y el policía militar la manifestación del terror corporal arroja indicios sobre el programa ideológico del filme. La elección de estos personajes, y no otros, desvela el sesgo diferencial que rige la distribución de la culpa; esto es, las decisiones sobre quiénes “han de morir” en el relato. La narración entrelaza la angustia social significada por el *body horror* con el “giro nihilista” que, en opinión de Wetmore (2012), caracteriza a la totalidad de los (sub)géneros del terror en la Norteamérica posterior al 11 de septiembre de 2001. La muerte ya no espera únicamente –como en el *slasher* de la década de los ochenta– a los fornicadores, los impíos o, en general, a los ciudadanos de moral disoluta; en el terror de la era Bush, la

³⁵⁸ Según argumenta Imbert, el imaginario apocalíptico (o imaginario del fin) de la era del terror paranoico se vehicula a través de dos motivos predominantes: la contaminación y la invasión. En ambos se refleja el desplazamiento de una amenaza externa a un horror interiorizado y omnipresente, el cual tiende a localizarse en “determinados grupos o segmentos sociales que representan un riesgo para la integridad del grupo” (2002: 94), para la colectividad amenazada. Este prototipo antagonico, el del enemigo interior, se concreta en dos figuras que cobran plena vigencia a partir de finales de los ochenta: el *alien* y el asesino en serie. En opinión de Imbert, estas figuras “marcan el paso de una estética del terror –el mal es exterior, visible, social y moralmente localizable– a una estética del horror, de lo *inminente*, en la que el mal es potencial (acecha por doquier), virtual (se puede encarnar en cualquiera de nosotros) y evanescente (no tiene una cara única, sus plasmaciones son múltiples, a veces ni siquiera es encarnado: funciona como amenaza, creación de la mente, fantasma)” (2002: 94).

muerte actúa de manera aleatoria e inmisericorde (Wetmore, 2012: 122). La narración de *La niebla* patentía la condición de víctima potencial de todos y cada uno de los miembros del colectivo asediado. Con ello, y de acuerdo a una lógica perversa y terminal, a una amenaza difusa le corresponde una sensación de absoluta vulnerabilidad y muerte inminente: “Cuanto más difícil de delimitar, más posibilidad tiene el mal de extenderse y de ‘terminar’ globalmente con la colectividad. Planea entonces sobre lo social una amenaza de desaparición que refleja un *imaginario del fin*, un fantasma de muerte” (Imbert, 2002: 95).

El tercer nivel de concreción de la amenaza se construye por referencia a ese imaginario del fin o imaginario apocalíptico. La llegada de la tormenta en el inicio de la historia es seguida por la niebla, percibida con la magnitud de un cataclismo o desastre natural. Ambas suponen apenas un prelude para una sucesión de plagas malignas y amenazantes: repugnantes tentáculos, arañas, gárgolas, insectos mutantes y bestias gigantescas. Todo este bestiario mítico se engloba dentro de la categoría de “monstruos desconocidos” glosada por Guarinos (2009: 61) en su estudio sobre tipologías apocalípticas cinematográficas. Una amenaza monstruosa que remite a los terrores ancestrales incorporados por la tradición cristiana y, desde entonces, parte integrante de la tradición religiosa, intelectual y cultural de Occidente (Jiménez-Varea, 2009b: 13-23). De esta tradición, no específicamente estadounidense, se deriva, sin embargo, una de las dos principales tendencias del miedo en la historia cultural del gigante americano (Stearns, 2006: 63-64, 66-74). Si, como argumenta Stearns, el miedo al Otro racial se constituye en una constante omnipresente de la experiencia norteamericana desde sus inicios, no lo ha sido menos una visión apocalíptica decididamente propulsada por el sesgo específico de la vida religiosa en Estados Unidos. El mayor énfasis del Protestantismo en la doctrina del “pecado original” y el rechazo de la liturgia y el ritual con los que el catolicismo aliviaba la carga de culpa derivada del mismo (Stearns, 2006: 67), provocan que en Estados Unidos –al contrario que en Europa, donde el movimiento ilustrado consigue apaciguar, al menos en parte, el terror de naturaleza religiosa– brote con fuerza el premilenarismo o milenarismo catastrófico, depositario de un “pesimismo destructivo” sobre la naturaleza humana (Jiménez-Varea, 2009b: 18-19). Este fervor apocalíptico sobrevive y se transforma desde el siglo XVII y hasta la actualidad gracias, especialmente, a la influencia de las iglesias evangélicas, las cuales predicaron, desde su implantación en tierras americanas, una concepción del miedo como hecho consustancial

a la experiencia de la humanidad, y una visión de la sociedad en cuanto morada del pecado (Stearns, 2006: 68-70).

La interpretación de la amenaza en términos apocalípticos es reforzada en *La niebla* a través de la presencia del personaje de la Sra. Carmody. Como indica Wetmore (2012: 123), ante el desconcierto que asola a la comunidad asediada, Carmody es la única superviviente capaz de construir una narrativa en aparente concordancia con los hechos. Su interpretación integra la situación del asedio en el relato bíblico acerca del fin de los días y la consecuente necesidad de expiación de los pecados. Los atributos del esquema del personaje de la fundamentalista cristiana la presentan como una mujer de mirada y plática arrebatadas, adherida a su biblia de bolsillo y decidida a arrastrar al grupo a la aceptación de su lógica sacrificial. La narración intensifica los rasgos incómodos de Carmody hasta singularizar en ella el germen de una amenaza terrorífica en grado sumo: la propia condición humana en la que se exacerban prejuicios y creencias irracionales. Su demanda del sacrificio de sangre para ansiar el hambre de las bestias anima aún más ese retorno al primitivismo que la propia situación del asedio ha propiciado. Desprovisto de las coordenadas habituales de un mundo regido por el principio de la racionalidad, el colectivo experimenta un enfrentamiento descarnado contra las bestias del mal. Este estado regresivo, el de la lucha en mitad de la noche contra bestias ignotas con la sola ayuda de palos, antorchas y apenas unas pocas balas en un revolver supone, para Carmody, el escenario del eterno conflicto entre el Bien y el Mal en el que ha de llevarse a cabo la prueba de fe definitiva³⁵⁹.

La posición de fuerza representada por Carmody ganará ventaja de manera paulatina en la historia, sobre todo tras el trágico final del intento de los Racionalistas (así los denomina el propio King en la novela) por levantar el asedio. Para Sánchez-Escalonilla (2009), el personaje de la fundamentalista religiosa se corresponde con un

³⁵⁹ En la novela original, King proporciona una descripción de Carmody en términos de monstruosidad aún más explícita que en el filme. Los rasgos de cuerpo e indumentaria activados por el esquema del personaje la definen, de forma literal, como una bruja (1987: 120). El pasaje en el que Carmody menciona por primera vez la obligación del sacrificio humano subraya la asociación del personaje con un horror esencial en el que la religiosidad irrestricta desemboca en salvajismo y violencia: “Envuelta en las sombras ... parecía una última, enajenada representante del puritanismo que antaño sembrara el terror en Nueva Inglaterra ... pero sospecho que era algo más profundo y siniestro que el simple puritanismo lo que la movía. El puritanismo tenía un padre: el hombre primitivo, con sus manos manchadas de sangre” (1987: 122). Sánchez-Escalonilla, por su parte, llama la atención sobre cómo en el personaje de Carmody se produce “una alianza funesta entre violencia civil y fanatismo religioso de corte milenarista, cuyo temor al castigo divino parece encuadrarse en uno de los miedos ancestrales del pueblo americano desde sus orígenes” (2009: 9).

componente arquetípico de la cultura estadounidense reelaborado tras los atentados de 2001. Este denominado “arquetipo del atrincherado” es también visible en otras cintas del período como *La guerra de los mundos* o *El incidente* (concebidas ambas en forma de inequívocas alegorías sobre el contexto histórico-político de los Estados Unidos a principios del nuevo siglo). Además de señalar un centro específico de funciones narrativas, el esquema dramático del atrincherado ilumina diferentes valencias sociales, culturales y políticas operativas en el ámbito estadounidense. Tal y como lo concibe Sánchez-Escalonilla, en este arquetipo revisado

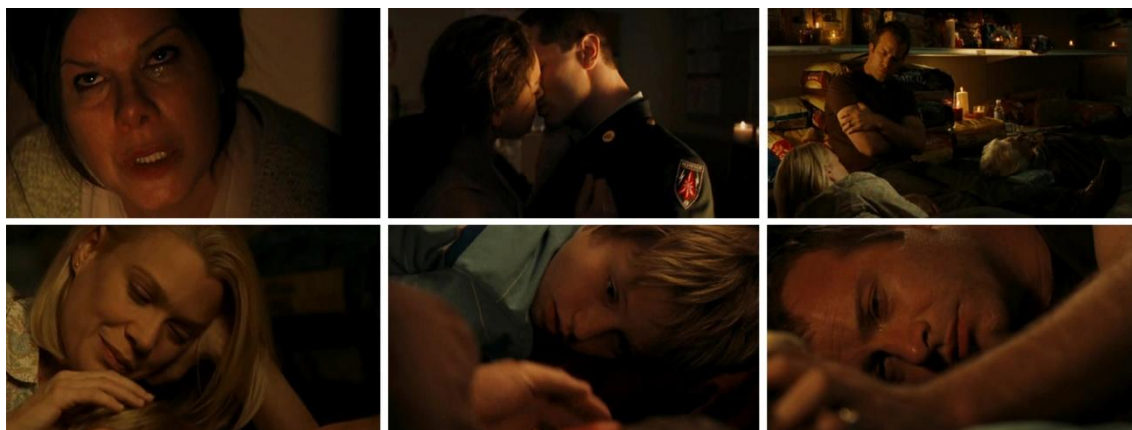
El concepto del atrincheramiento se restringe a personajes de perfil retrógrado e insociable, marcados por una desconfianza paranoica, la superstición y la agresividad social... sucede la paradoja de que el personaje, que suele afrontar la misma amenaza que los protagonistas, agrava la situación y pasa a formar parte del problema a causa de la violencia o el histerismo. (2009: 8)³⁶⁰.

Frente a la versión colectiva del arquetipo (la comunidad o grupo social que resiste heroicamente al asedio), la versión individual o “anacrónica” del arquetipo ofrece una lectura en clave social sobre las consecuencias desafortunadas de una actitud de repliegue obsesiva y (auto)destructora: “lejos de ofrecer un perfil épico ejemplar o patriótico, los atrincherados se muestran como residuos de una sociedad rancia y tradicionalista” (2009: 10). Según Sánchez-Escalonilla, es posible percibir una diferencia entre la actitud pasiva de la versión colectiva del arquetipo y la mayor beligerancia defensiva del atrincherado anacrónico. Ello no es del todo aplicable en el caso de *La niebla*, puesto que, tras la secuencia en la que comienzan los preparativos para responder al asedio, el espectador asiste a diferentes episodios en los que muchos de los protagonistas harán uso de la violencia como medio de combatir la amenaza. Así –y por sólo citar un ejemplo– en la segunda salida colectiva (a la farmacia), Dan Miller atraviesa a una de las arañas con una estaca y la Sra. Reppler abrasa a otra con un espray y un encendedor. Es posible extraer de estos acontecimientos que la actitud de defensa activa es propia de los representantes tanto del arquetipo colectivo como del individual, indisolublemente asociados en la narración. Existe, no obstante, una distinta valorización para las acciones de ambos arquetipos: en términos de las valencias

³⁶⁰ La numeración de este artículo corresponde a la versión impresa descargada de la fuente electrónica (página web de la *Revista Latina de Comunicación Social*).

asignadas al ideologema de la violencia en el filme, el comportamiento agresivo del colectivo se muestra moralmente justificable cuando se concentra en repeler la amenaza externa o interna; de ahí la catarsis perversa que la narración propone al espectador en el asesinato de Carmody por el disparo certero de Ollie Weeks. No obstante, como se expondrá en breve, los límites en el uso “legítimo” de la violencia son de nuevo problematizados en el filme a la luz de la resolución final de la historia.

La idea de lo apocalíptico también opera en la narración aludiendo a lo que más arriba se denominó la “distribución de la culpa”. Desde esta óptica, la “ocasión” del desastre y la perspectiva de un final cercano para el colectivo ponen en funcionamiento una estrategia de discriminación valorativa entre individuos salvables y condenables. Se trata de un sutil despliegue de sentidos a través del cual la narración deja entrever la posibilidad única de la salvación o, al menos, de las actitudes privilegiadas que deberían prevalecer en el momento del fin. La fuente de la salvación se localiza en los valores de la fe, el amor y la familia, señalados por la propia narración en breves catálisis o satélites en los que se interrumpe la angustia del asedio para mostrar la faz más humana del trance vivido en el supermercado. En estos momentos de intimidad, la narración abandona la urgencia del modo documental y se torna más contemplativa, focalizando en los rostros un sentido de piedad y comunicación humanas. Son estos los episodios en los que se sugieren hipótesis sobre sub-tramas románticas (aunque finalmente frustradas) y se presentan algunas referencias sobre el pasado de los personajes. Ello no consigue compensar el carácter estereotipado de la mayoría de dichos personajes, pero sí introduce una serie de significados que desarrollan el programa ideológico del texto, mostrando, al mismo tiempo, sus incoherencias implícitas.



Los espacios de intimidad y comunicación en mitad de la tragedia.

Los espacios de intimidad se codifican en el texto como escenarios de redención, marcados por la propia construcción cinematográfica recurriendo a una iluminación más cálida, en franco contraste con los tonos fríos que predominan en las secuencias del asedio colectivo. Se trata, por tanto, de una separación clara, estéticamente marcada y emotivamente reforzada, entre los ámbitos del peligro y del recogimiento y la protección. En estas escenas conocemos la posibilidad del amor para Sally y Wayne o la de la maternidad (hasta ahora negada) para Amanda. También se proporciona un momento de soledad y sosiego (el único concedido en el filme para un personaje individual) a Carmody: la narración, en un primer plano sostenido, invita a la adhesión del espectador con la perspectiva de la mujer mientras esta implora a Dios entre lágrimas. Con ello, la narración introduce un sentido acerca de la fe religiosa desprovisto de connotaciones negativas. No hay en este instante nada reprochable en el discurso de Carmody; la invitación al compromiso –ya sea breve– con una de las protagonistas del relato traiciona una concepción abiertamente negativa de lo que su plegaria de fe representa. La entrada en cuadro de Amanda, quien interrumpe el momento íntimo de Carmody en el baño, concluirá, igualmente, la tentativa de adhesión espectacular al personaje de la fundamentalista cristiana. La inclusión de la misma en uno de estos breves y “restringidos” episodios narrativos da cuenta de la premeditada ambivalencia mostrada por la narración en su tratamiento del hecho religioso. Esta indefinición (o reconciliación de contrarios) es mostrada apenas unas escenas más tarde, cuando el motero –tras escuchar las menciones de Carmody a la imagen del dios severo del Antiguo Testamento–, replica que él también cree en Dios y que no piensa que sea un “capullo lleno de sangre”. La narración fija así en uno de los personajes aparentemente más desplazados del ideal religioso, la manifestación de un significado positivo de la fe. A pesar de que las inferencias del perceptor-espectador respecto del esquema del personaje del motero lo podrían dirigir en una dirección contraria, la narración singulariza en él la existencia de una profesión de fe alejada de fundamentalismos.

La ambivalencia se torna, sin embargo, imposible cuando la narración se presta a evaluar las figuras y estrategias de protección. Si Amanda es presentada en el mundo de la historia como una atractiva profesora, adorada por sus alumnos, y, en consecuencia, una “madre sustituta” potencial para Billy; Hattie, la agente inmobiliaria, vendrá a representar la negación de esta misma función parental y protectora. Los rasgos del

esquema del personaje activados por ambas mujeres contrastan en aspectos básicos: frente a la belleza física de Amanda, Hattie es caracterizada como una mujer de mediana edad carente de atractivo, de pelo corto e indumentaria masculina. La alusión velada a la condición sexual de la mujer (el lesbianismo sólo inferido por el espectador a partir de los indicios de la apariencia física de Hattie) adquiere una valorización en negativo en el episodio del ataque nocturno al supermercado. En el mismo, Hattie no puede evitar que la vida de Billy sea puesta en riesgo; es Ollie quien lo salva en el último momento, cuando una de las gárgolas se dispone a atacar al niño. El plano que muestra la imagen, en ligero picado, de la bestia agonizante termina, tras una breve maniobra de desplazamiento hacia la derecha del cuadro, en un plano medio y de aproximación por *zoom* al rostro atemorizado de Hattie. La mujer está observando, con una mirada implorante, hacia el espacio que queda en la margen izquierda del cuadro. En el contraplano, se sitúa David con su hijo en brazos; en sus ojos, distinguimos una reprobación inequívoca de la actuación de la mujer.



La maternidad “fallida” como monstruosidad implícita.

Esta sucesión de planos evidencia, por tanto, una doble lectura; por un lado, la perversa analogía entre la monstruosidad de la bestia agonizante y aquella asociada con la condición y actuación en la trama de Hattie; por otro lado, el *raccord* de miradas enfatiza la extrema significación de la escena en cuanto momento evaluativo y descriptivo (entre otros) del ideograma del liderazgo en el texto. Hattie no es una víctima de los monstruos, sino de su incapacidad manifiesta para cumplir con la función de la protección. La muerte de Sally, presentada en toda su crudeza y arbitrariedad, contrasta en el filme con el final de Hattie. Esta “mala madre” queda excluida de la “lógica” de la muerte aleatoria y ha de perecer por su propia iniciativa y de acuerdo a un principio de certeza moral (una “determinada racionalidad”) instalada en el mundo de la historia. El suicidio de Hattie se presenta, entonces, como un incidente sumamente revelador tanto de la política del texto como del lugar reservado en el mismo para la identificación, difusa pero ideológicamente marcada, de la instancia monstruosa.

6.3.5. Conclusiones.

El desenlace de la historia se adhiere a la tradición de las resoluciones sorprendidas de algunos de las narrativas clásicas de la ciencia-ficción literaria y cinematográfica. El cierre aboga al perceptor-espectador a una sensación de malestar e insatisfacción derivada de la falta de definición (la opción por un final abierto) y de la negativa de la narración a proporcionar una salida catártica al asedio. La última acción con intención mejoradora resulta en la confirmación de las hipótesis menos optimistas acerca del destino final de los protagonistas. La narración explota así una violación parcial del canon hollywoodense al optar por la negativa de la catarsis y presentar, por el contrario, una conclusión desesperanzada y nihilista. Se trata de una desviación tan sólo parcial, pues no resulta ni única ni novedosa en este filme. Como afirma Cowan (2008), la negación de la catarsis supone el rasgo distintivo del terror posterior al 11 de septiembre de 2001. La ordalía doméstica culmina con un acto homicida que interrumpe el tránsito armónico de la genealogía humana y familiar. Este mismo acto supone, de forma simultánea, el gesto antiheroico supremo (la revelación de la monstruosidad definitiva) y la apertura de un nuevo régimen de percepción y conocimiento. Con ello, la narración induce al espectador a recuperar el sentido originario del apocalipsis como revelación, el “levantamiento del velo” al que alude la raíz etimológica griega del término (Jiménez-Varea, 2009b: 15).

El trayecto en coche en busca de la salvación se focaliza sobre los últimos candidatos a la salvación: Billy y dos matrimonios vicarios (David y Amanda y Dan Miller y la Sra. Reppler), tres generaciones diferentes en las que se va a significar la disolución de lo social en el texto fílmico. Una vez perdida toda esperanza, la decisión final es consensuada por los adultos; no obstante, la narración, mediante un plano general desde el exterior del auto, priva al perceptor-espectador de presenciar el homicidio de David. Únicamente se muestran el destello de los disparos sobre las ventanillas y el ruido sofocado de las detonaciones en el nivel aural. En los planos subsiguientes, mientras David intenta en vano poner también fin a su vida, la narración permitirá ver las cabezas inclinadas, sin vida, de los tres adultos, pero no la de Billy. La última aparición en cuadro de este, despertando de un letargo en brazos de Amanda, se expresa a través de un primer plano de su rostro aterrorizado mientras mira en dirección al espacio, en fuera de campo definido, ocupado por su padre. Esta mirada emplaza al espectador a reconocer al “monstruo definitivo”, interiorizado en el cuerpo mismo del

prototipo heroico con quien la narración lo ha invitado a comprometerse a lo largo del metraje. La súplica previa del hijo, manifestada durante el asedio en el supermercado (“No dejes que los monstruos me cojan”), sirve para reafirmar el tono trágico de la conclusión. Con ella también se verifica en negativo la hipótesis principal del relato: la familia ha sido destruida y en la figura del patriarca se concentra la culpa por este destino. Stef, la esposa, ha muerto –como muestra la narración en un episodio elidido en la novela– porque David no consiguió llegar a tiempo para reparar la ventana dañada por la tormenta, y sobre el protagonista recae igualmente la responsabilidad de la muerte del hijo.

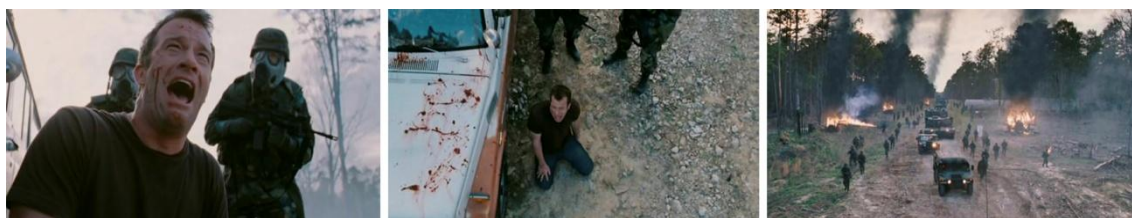


El reconocimiento del monstruo definitivo de la historia.

La figura heroica concentra así la plasmación de lo monstruoso una vez la niebla desaparece. Con ella se esfuman también los clichés genéricos del cine de ciencia-ficción de los años cincuenta (las secuelas culturales de la “imaginación del desastre”), la alegoría crítica acerca del consumismo del *American way of life*, las referencias a la amenaza del fundamentalismo religioso (vigentes tanto en el momento de publicación de la novela como en la Norteamérica de Bush), la angustia social prevalente, los monstruos mutantes y las teorías sobre conspiraciones gubernamentales o militares. Pero, sobre todo, se erosiona irremediabilmente un ideal heroico. El nuevo régimen de percepción y conocimiento hacia el que el relato traslada al espectador se construye, así, a manera de preámbulo para algo que quizá habrá de venir: el nacimiento de un nuevo imaginario al margen de la “hipertrofia heroica”.

Sin embargo, el filme de Darabont no permite vislumbrar ese estado de esperanza (como sí lo hace la novela de King), y opta, en su lugar, por erigir una nueva elegía por el hombre/macho (*elegy for the male*) característica de las narrativas apocalípticas de la

posmodernidad (Sharrett, 2001: 320). Se descubre así el contenido de esa percepción ofuscada (el espacio de las fantasías heroicas) construida por efecto de una “histeria masculina” que prefiere imaginar su propia aniquilación a concebir la perspectiva del cambio: “As a perpetual wish-dream within dominant culture, the apocalyptic prefers conflagration and self-inmolation to radical transformation” (Sharret, 2001: 320). En lugar de la apertura completa hacia nuevas variaciones sobre la identidad estadounidense, la narración proporciona, más bien, una toma de conciencia (culpable) representada por las valencias de los ideologemas del texto. El liderazgo se muestra fallido en el nivel institucional y patriarcal-individual: la función protectora acaba ocasionando muerte y ruptura para el colectivo. La inocencia se ha perdido, como evidencian el clima de sospecha y desconfianza, y la extrema atomización del grupo asediado, incapaz de gestionar su miedo y de reforzar un nuevo sentido comunitario. Por último, el régimen diádico del ideograma de la violencia queda invalidado cuando el furor defensivo y el retorno al primitivismo inicialmente legitimados por la narración desembocan en la expresión de la violencia anómica y el parricidio (la quiebra del principio sagrado de la familia).



La destrucción de la épica heroica y del horizonte de conquista del imaginario estadounidense.

Si la película abría con una cálida melodía jazzística que adentraba al espectador en una suerte de santuario donde se exponía el legado estético del héroe estadounidense, la conclusión lo emplaza, por el contrario, en el caos de una zona catastrófica. La aparición tras la niebla del contingente militar sitúa al espectador ante un mundo amenazante, pero ahora ya inequívocamente “real”. David se arroja al suelo y comienza a gritar ante el horror de la revelación: en una panorámica sobre el convoy militar que porta a los supervivientes de la catástrofe, la narración permite reconocer el rostro de la mujer que abandonó el supermercado al inicio del asedio. Esta mira fijamente a la cámara en un plano medio y fugaz en el que dos niños aparecen en primer término. El hallazgo resume aún más el fracaso de David y el énfasis final en los valores de un conservadurismo ideológico que el filme, por otra parte, erosiona hasta reducir al

absurdo. La narración manifiesta su renuncia a cerrar el relato desde la referencia a la totalidad (el marco contextual y material completo desde el que la catástrofe es significada), desplazando el foco de interés hacia el ámbito de la sub-trama familiar (la ordalía doméstica). Este recurso, convencional y codificado en ficciones genéricas dominantes desde la década de los setenta, marca la incapacidad reiterada del cine hollywoodense para imaginar un “más allá del fin” de la utopía consumista del capitalismo³⁶¹.

Este declinar de la trascendencia del modelo heroico corre parejo al de la estructura material y el sistema valorativo que lo nutren y promocionan. La agonía del neoconservadurismo (singularmente asociada a la suerte del propio sistema capitalista) es, entonces, recreada en el mundo de la historia como el trance hacia el centro mismo del trauma (la interrupción del vínculo genealógico y la pérdida definitiva de la identidad). El fundido a negro final mantiene por unos segundos en el nivel aural el estruendo de los helicópteros que sobrevuelan, en el plano de cierre, sobre un entorno natural arrasado. Es así como la narración invita al espectador a dejar atrás el mito estadounidense para percibir y abrir una (aún tímida) vía de comprensión hacia la realidad de la era del terror.

6.4. Imaginario de la violencia: *Una historia de violencia* (David Cronenberg, 2005).

6.4.1. Introducción.

En *Una historia de violencia* el espectador asiste a la revisión consciente de una mitología nacional. Dicha revisión acontece en mitad de una coyuntura histórica en la que, de nuevo, el poder del mito ha sido interpelado. El propio director de la cinta, el canadiense David Cronenberg³⁶² (citado en Beaty, 2008: 37), reconoce haber acudido a la reserva mitogénica del *western* –“our most beloved and instructional genre”, como lo

³⁶¹ Véase Mirrlees (2015) para una exploración de este mismo argumento en las narrativas distópicas de la ciencia ficción hollywoodense del último lustro. Según el autor, filmes como *La carretera* (*The Road*, 2009), *Invasión a la tierra* (*Battle: Los Angeles*, 2011) o *Colonia V* (*The Colony*, 2013) mostrarían una actitud complaciente hacia la lógica capitalista, promoviendo la apatía mediante el rito del espectáculo de masas y desmovilizando potenciales posicionamientos críticos o contestatarios. De ahí que Mirrlees haya acuñado el término *uncritical dystopias* para designar a esta variante sub-genérica de la ciencia ficción cinematográfica.

³⁶² La cinta supone el regreso de Cronenberg a Hollywood tras veinte años de ausencia. Estrenada en Cannes 2005, *Una historia de violencia* gozó de un notable prestigio crítico y de un estimable rédito comercial.

define el crítico cinematográfico norteamericano J. Hoberman (2013: 115)– para cuestionar el vínculo entre género (*genre*), mito y *realpolitik*. El *neo- o meta-western*³⁶³ de Cronenberg confronta la memoria cultural codificada en el acervo de representaciones del género con una realidad histórica dominada por la conmoción derivada de la Guerra contra el Terror. La violencia del tiempo contemporáneo es, de tal forma, remitida a unas fuentes primarias de sentido (un imaginario social instituido) con el objeto de probar la validez de un posicionamiento firmemente anclado en la historia cultural estadounidense. El filme de Cronenberg re-es escenifica y reinterpreta las claves y motivos tipológicos del *western* en un momento en el que sustrato mítico del género impregna los discursos oficiales pro-bélicos de la administración Bush:

The film does indeed present a version of the Western narrative where an embattled homesteader defends his family and land from hostile outsiders, and it came at a time when variations on this theme were being mobilized to support the fiction of the Iraq War as a defense of the home, not an act of aggression. (Lowenstein, 2011: 68).

Cuando la vigencia y capacidad movilizadora del mito están siendo ratificadas por el ejercicio del intervencionismo exterior y por la histeria sobre la *securitization* en el frente doméstico, la película del realizador canadiense va a plantear una reevaluación del contenido profundo del propio mito. Lo que se desnuda gradualmente en el filme es una dinámica de percepciones y representaciones acerca de la identidad y la otredad en

³⁶³ Para Allison Benedikt (citada en Beaty, 2008: 10), el de Cronenberg se trata de un filme “realmente meta[genérico]”, mezcla de acción, *thriller*, *Western*, comedia, terror y drama familiar. Insistiendo en esta naturaleza “mutante” de *Una historia de violencia*, Beaty llega a preguntarse: “Is the film a genre work, a commentary on genre work, or a transgeneric hybrid? Is it all of these or none of them?” (2008: 11). Para este autor canadiense, la construcción narrativa de la obra se articula a partir de la inclusión e inmediato abandono de múltiples convenciones genéricas: “the serial killer/drifter film, the family drama, the bully film, the wrong-man film, the superhero-style action thriller, the gangster film, the film noir, the ironic gangster film, the ‘smart’ film, the Cronenberg film, and even the Canadian film” (2008: 11). Desde esta óptica, la progresión narrativa plantearía una dinámica de recepción mediante la cual las expectativas espectatoriales se verían continuamente frustradas por el “juego” metagenérico. El análisis de Beaty, extenso y preciso, es, sin embargo, en exceso deudor de sus presupuestos de partida, los de un enfoque posmoderno-deconstructivo centrado en la exploración de la “mascarada genérica” propuesta por la narración. Se sucribe aquí la opinión de Beaty cuando afirma que el travestismo genérico del filme responde no sólo a las estrategias reflexivas propias de la posmodernidad, sino, ante todo, al refuerzo de los temas centrales de la trama: el engaño, la farsa y el equívoco (2008: 10). Sin embargo, no se propondrá aquí una lectura del filme exclusivamente centrada en la mostración de los sentidos “centrífugos” del texto (fijación casi “fetichista” de cierta crítica deconstructiva). A pesar de que los argumentos de Benedikt y Beaty son consistentes a la luz tanto de la obra previa de Cronenberg como del momento histórico de producción de la cinta, en las páginas que siguen se defenderá una interpretación del filme igualmente atenta a la “transposición literal” de algunos de los valores del mito invocado por la narración.

indisoluble conexión con una tendencia a la acción (un proceder en el mundo). La revisión atañe, en consecuencia, a los contenidos formantes de un imaginario convertido en rutina cultural y legado estético. Así lo ha notado parcialmente Andrew Sarris, al defender que *Una historia de violencia* “isn’t so much a comment on America ... as it is a comment on American movies and the violent ecstasies they have provided to audiences around the world” (citado en Hoberman, 2013: 115)³⁶⁴. No obstante, si se restringe la carga desmitificadora del filme a los aspectos puramente expresivos y de recepción espectral, se desatiende el alcance completo de la reflexión propuesta por la cinta de Cronenberg. En *Una historia de violencia* no sólo se asiste a una puesta en cuestión de los mecanismos de representación artística de la violencia, o de la legitimidad de la catarsis por medio de la violencia representada; el filme plantea también, de manera crucial, la forma en que la propia violencia supone un elemento connatural a la identidad cultural estadounidense.

Para llegar a ese estado de (problemática) conciencia, la trama registra la entrada paulatina de una familia corriente del Medio Oeste en el círculo vicioso de la violencia. El proceso de desvelamiento de la verdad sobre la vida pasada del patriarca Tom Stall (Viggo Mortensen) arrastra al núcleo familiar protagonista al completo a la toma de conciencia sobre una realidad brutal y traumática que subyace a la aparente realidad esencial del Jardín norteamericano. La cuestión de la percepción, como equivalente o condición indispensable de todo conocimiento, se sitúa en el centro mismo de la propuesta temática y estilística ofrecida por el filme. El enigma central del relato consiste en descubrir quién es realmente Tom Stall. El giro perceptivo-epistémico operado por el filme provoca la exposición del “lado de sombra” (la faz monstruosa) del tradicional prototipo heroico estadounidense y, por extensión, afecta a la consideración del valor último de la ideología del optimista “sueño americano”. Contrariamente a lo que pudieran sugerir estos argumentos, el sentido de la trama se resiste a la tentación de las lecturas “subversivas” simples, y se presenta, más bien, pleno de ambigüedades. Se trata, sin duda, de un filme especialmente apto para imputar sobre el mismo lecturas “sintomáticas”; a ello alude, por ejemplo, Hoberman al remitir al título mismo del filme

³⁶⁴ En esta línea, Beaty afirma que el interés de Cronenberg no residiría en realizar una fiel adaptación del cómic de Wagner & Locke (2008) que el filme toma como fuente de inspiración. El objetivo principal del realizador canadiense sería, por el contrario, producir un comentario sobre cómo el “mito de América” ha sido presentado en otras narraciones (2008: 35). De ello se deriva, según Beaty, que la referencia primordial para la construcción de la cinta no sean los cómics de juventud de Cronenberg, sino “el cine del pasado”.

como indicador de un “retorno de lo reprimido” (2013: 117). Ello favorecería interpretaciones centradas en la estrategia hermenéutica crítica de los “textos contradictorios” (Bordwell, 1995: 105-12) característica de la *screen theory* de la década de los setenta.

La interpretación aquí presentada se dirige, por contra, a explicitar cómo el giro perceptivo-epistémico tematizado por la trama es desplegado a través de diferentes estrategias cognitivas que afectan a la disposición del material narrativo, y a su forma expresiva, privilegiando así un cierto posicionamiento espectadorial. Se vinculará, igualmente, esta construcción cinematográfica a los significados que sincretizan la relación entre texto y contexto, entre el texto fílmico y el resto de textos y discursos sociohistóricos que vienen a converger en su seno. Desde este enfoque, se sostendrá que en *Una historia de violencia* se registra una singular tensión entre la revisión crítica de un mito cultural y la reiteración de la función y valores esenciales del mismo. Sobre esta dialéctica entre significados disgregadores y significados “revinculantes”, el filme deja entrever, a través de su epílogo, la génesis de un nuevo imaginario. La inclinación de esas significaciones radicales –en estado naciente– que concurren en el texto apunta hacia la necesidad o posibilidad de alumbrar un modelo identitario colectivo más allá del signo de la violencia.

6.4.2. “Un viaje por la senda del recuerdo”: desenmascaramiento del héroe y entrada en el círculo violento.

La narración de *Una historia de violencia* puede entenderse como una sucesión de acontecimientos encaminados a proporcionar el reconocimiento acerca de la auténtica identidad del prototipo heroico, así como una exposición de las consecuencias eventuales derivadas de este hecho. El impulso teleológico del relato se construye en torno a la *anagnórisis* aristotélica, recurso narrativo destinado a escenificar el hallazgo de una información de suma relevancia para el héroe/heroína protagonista, o algún otro personaje de la historia. La manifestación de esta verdad oculta o desconocida desencadena una reconfiguración del marco epistémico que envuelve al personaje y al mundo de la historia. En su versión canónica, asociada a la tragedia clásica, este reconocimiento provoca un “giro de la fortuna”, proyectando la trama hacia su resolución. En el filme de Cronenberg, esta readaptación de la economía de las informaciones del relato atañe a un prototipo heroico aparentemente convencional. La

supuesta falta de sofisticación y complejidad de Tom Stall lo convierte en el epítome del anti-heroico hombre blanco de clase media del Medio Oeste estadounidense.

Es por ello que cuando la amenaza se cierna inicialmente sobre Tom y ese edén de vida pequeñoburguesa en el que habita, el espectador tiende a inferir que el personaje podría ajustarse al prototipo del “falso culpable” (Hoberman, 2013: 116). Llegados al episodio narrativo que se comentará a continuación, el compromiso del espectador se ha sustanciado sobre la base de la creencia en los rasgos positivos activados por el esquema del personaje de Tom Stall. Un compromiso que, a pesar de los indicios contradictorios diseminados previamente por la narración, se ha solidificado por la tendencia a sostener la estructura de creencias elaborada en torno al personaje. Esta función iterativa de la *belief perseverance* (Bordwell, 2008: 115) es la que actúa a manera de mecanismo de contención contra el potencial disruptivo de las hipótesis de curiosidad derivadas de episodios anteriores de la trama. La progresión dramática y narrativa demanda, por tanto, de la “implicación continua” del espectador (Hoberman, 2013: 115), al que se emplaza a mantener un marcado grado de conciencia sobre los peligros de una “inocencia amenazada”. La ambivalencia (y ambigüedad) de esta expresión en su aplicación al mundo de la historia del filme de Cronenberg ilustra la naturaleza de la hipótesis principal invocada por el texto desde su inicio: “¿Es Tom Stall realmente inocente? ¿O, más bien, su idílica vida familiar sólo pretende enmascarar una monstruosidad intrínseca a su condición? ¿No se asemeja esta faz monstruosa del personaje a aquella que envenena los sueños de su aterrada e indefensa hija Sarah (Heidi Hayes)?”.

La potencial fisura en la fidelidad espectral hacia Tom Stall se precipita en el episodio narrativo que los teóricos y analistas del guión cinematográfico —esa suerte de “narratología aplicada”— denominan “punto medio” o “punto de no retorno”. En este núcleo narrativo fundamental —cuyo comienzo se sitúa aquí a los cincuenta minutos del metraje— asistimos al desenmascaramiento del héroe ante la perpleja y, a un tiempo, horrorizada mirada de su familia. En este momento se rompe la unidimensionalidad del personaje —el realce de sus atributos positivos de laboriosidad, ejemplaridad comunitaria, paternalismo compasivo y fidelidad marital—, y se materializa el “desdoblamiento”. La nueva situación derivada del acontecimiento obliga al espectador a reevaluar el vínculo empático-cognitivo que había establecido previamente con el prototipo heroico protagonista.

La secuencia en que se escenifica este giro perceptivo-epistémico se inicia con la irrupción de la amenaza en el entorno doméstico de los Stall. Sentados en el salón, Tom y Edie (Maria Bello) conversan sobre hechos recientes. El pueblo de Millbrook (Indiana) ha visto perturbada su tranquilidad por la llegada de un trío de matones pertenecientes a la mafia del este del país. La situación afecta en gran medida a los Stall, al estar el padre de familia en el punto de mira de los criminales: según su líder, el tuerto Sr. Fogerty (Ed Harris), Tom no es quien dice ser, sino Joey, un excriminal oriundo de Filadelfia. Justo cuando la esposa³⁶⁵ insiste en que han de encontrar la manera de convencer a Fogerty y sus secuaces de que Tom no es la persona a la que están buscando, el nivel aural de la narración lanza el indicio de un sonido en el exterior de la casa. La narración corta entonces a un plano general de la vereda de entrada a la propiedad de los Stall, por la que se desplaza en ese momento un coche que enfila hacia la casa. El coche, de color oscuro, es identificado, de seguidas, con Fogerty y los suyos, pues con anterioridad la presencia del auto ha sido ya marcada en el filme como manifestación de un peligro latente. El plano mencionado –tomado aún desde el interior del hogar de los Stall–, está situado a escasos centímetros de una de las ventanas anexas al salón, en reencuadre. Mediante este procedimiento, la narración ejecuta una fluida transición entre espacios y elementos de la trama. Con la aparición del coche, la narración dispone una escena en la que la hipótesis de si Edie y Tom conseguirán convencer al trío de gánsteres podrá ser verificada con inmediatez. Tras el antecedente de unas escenas en las que la familia ha sido hostigada en sus espacios de trabajo y ocio, la amenaza se exhibe, finalmente, a las puertas del hogar de los Stall.

³⁶⁵ El prototipo de la esposa ha cumplido, hasta este momento, la función vicaria de centralizar la propia desorientación espectral en referencia a la identidad “amenazada” de Tom. En este sentido, las dudas y preguntas que asolan a Edie se corresponden con las hipótesis planteadas por el perceptor-espectador.



La narración invoca el patrimonio estético del imaginario del asedio.

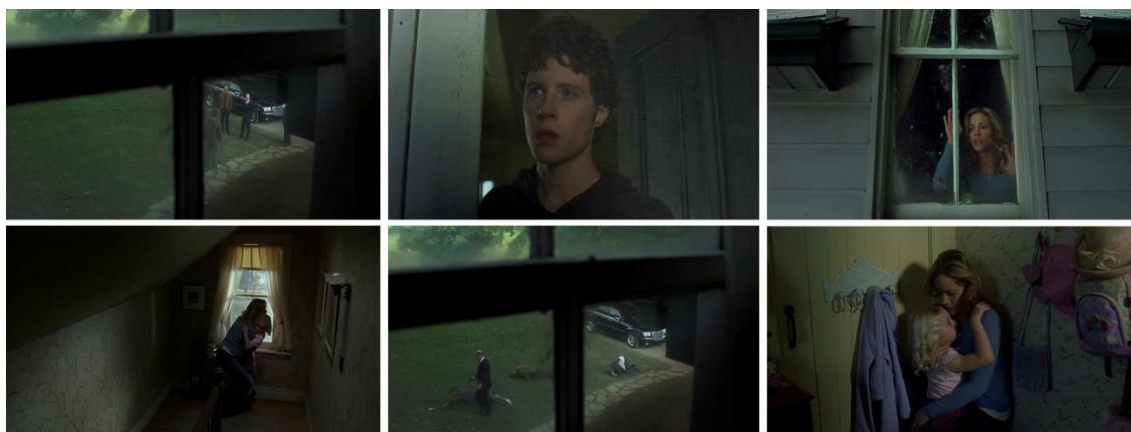
Desde la misma transición con la que es introducida, la secuencia se apoya en el tipismo de los esquemas activados. En lo referente al esquema de escena, la construcción fílmica se conjuga en este episodio estableciendo una delimitación tajante entre el ámbito íntimo del hogar (el interior, la seguridad) y el territorio adyacente al mismo (el exterior, la amenaza). Esta dialéctica espacial es reforzada por la propia disposición de los agentes humanos en el entorno de la acción. Así, el montaje muestra, de manera simultánea, al matrimonio saliendo precipitadamente de la casa y a los matones bajando del auto. Plantado en primer término de una imagen en plano general, Tom sujeta su rifle, con Edie resguardada tras él. En el contraplano, desafiando al matrimonio, los tres mafiosos se colocan en forma de triángulo, con Fogerty ocupando el vértice (primer término), y con uno de ellos llevándose la mano derecha hacia el arma que esconde en su espalda. La primera frase espetada por Tom (“Fuera de mi propiedad”) arroja ya toda una serie de indicios encaminados a fijar la dinámica de escenario y acciones en un marco reconocible.

El espectador se halla a las puertas de un enfrentamiento violento (un duelo), y así lo hace notar la narración remitiendo a una miríada de representaciones preexistentes en la cultura norteamericana (y, en especial, en la memoria cinematográfica). En el centro de esta dinámica representacional –la de la *energeia* posibilitadora del imaginario– se emplaza de manera recurrente la figura del héroe, la familia y el hogar amenazados. Este imaginario del asedio delega en el prototipo heroico o en el núcleo familiar la función de erigirse en correlato de un sentido de identidad nacional. La instancia mítica invocada se corresponde con la de la familia de pobladores-propietarios primigenios en cuanto avanzada de progreso, domesticidad y explotación del espacio geográfico-natural. Así entendida, en la familia vienen a sintetizarse los ideales del derecho a la

propiedad, a la explotación del territorio y de sus recursos materiales y el del hogar como santuario impenetrable y –en términos bachelardianos – “morada del ser”. En este espacio imaginario (o imaginario geográfico-espacial) preñado de significados “fuertes”, el surgimiento de lo extraño o extranjero es incorporado de manera preferente en forma de amenaza a los valores sagrados de la unidad familiar. La inflexión específica de este imaginario en la secuencia aquí descrita desarrolla en su plenitud la carga simbólica y escenográfica del mito del Jardín estadounidense bajo la sombra ominosa de la amenaza. El esquema de escena del reconocimiento de Tom se adhiere, por tanto, al simbolismo de este imaginario, exacerbándolo, aumentando su tipismo hasta acabar desvelando su irrealidad.

La concepción temático-visual del momento invita al espectador a movilizar esquemas derivados de lo que Shapiro denomina el patrimonio estético: “An image’s ‘aesthetic patrimony’ is the legacy of its form and implications from earlier images in similar media. To pursue the legacy is to provide a comparative frame that helps to isolate what is singular about the current image” (Shapiro, 2009: 18). En esta línea, las imágenes de esta secuencia del filme se hacen portadoras de una significación que “llama” a marcos perceptuales y de sentido heredados. De ellos se desprenden un conjunto de expectativas –una orientación predilecta– que ha acabado cristalizándose –con el paso del tiempo y de la reincidencia figurativa– a la manera de un patrón cultural (*script* o *guión*) destinado a codificar dinámicas de defensa y agresión. La acusada convencionalidad de los esquemas interpelados por la secuencia queda aún más reforzada –además de por la dialéctica espacial y el antagonismo entre prototipos heroicos y villanos– por la fijación de unos centros explícitos de vulnerabilidad. Cuando el matón Charlie (Aidan Devine) incita a Tom a obedecer las órdenes de Fogerty, lo hace enarbolando una amenaza acuciante: el criminal hace salir del coche al hijo mayor de los Stall, retenido contra su voluntad. Este hecho activa de inmediato una nueva hipótesis de suspense, incrementando la intensidad dramática del encuentro. El pánico inmediato de Edie lleva a Tom a pedirle que se introduzca de nuevo en la casa para proteger a Sarah (una menor es, una vez más, el prototipo más claro de vulnerabilidad en la cinta). “¡Protégela!”, exclama Tom a su esposa y, con la marcha de esta, el plano se cierra aún más sobre el prototipo heroico protagonista, en plano medio corto: la narración prepara así un envite que Tom ha de afrontar en soledad.

Esta focalización más estrecha en el héroe preludia, de manera simultánea, el instante de la anagnórisis. La construcción fílmica va a promover una escisión más marcada de los dos centros deícticos del esquema: el afuera (lugar de la acción) y el adentro (lugar de observación). La focalización se bifurca en el instante en el que el espectador presencia, en dos planos consecutivos, el nuevo emplazamiento de Edie en el interior de la casa. El primero de estos planos, general y en contrapicado, muestra a la mujer de espaldas subiendo a toda prisa las escaleras hacia el rellano de la segunda planta. En el siguiente –americano, en reencuadre y sobre la figura de Edie tomada desde el exterior de la casa– el espectador puede distinguirla observando los prolegómenos del duelo a través de la ventana del rellano. Este desplazamiento de la protagonista fija una nueva perspectiva de participación espectral en la escena, complementaria a aquella centrada en Tom. Con ella, la imaginación central de la historia permite recrear la situación prototípica mediante la fragmentación de las referencias espaciales. Esta doble focalización es especialmente significativa, pues no sólo acentúa la disociación entre el adentro (espacio de seguridad) y el afuera (espacio de inseguridad), sino que predispone el escenario de la revelación. El establecimiento de una perspectiva alterna a la de las acciones de Tom proporciona una simulación completa de la escena: la narración permite al espectador asistir al brote de la violencia innata al protagonista, mientras habilita un espacio de separación –ya sea parcial– del compromiso-fidelidad con el mismo. Por tanto, la acción violenta del personaje (la explosión de su dualidad) es escenificada por el filme con el objetivo de inducir en el perceptor una recepción en la que se combinan inmediatez-implicación y distanciamiento. Esta estrategia de la narración manifiesta, en definitiva, la propia ambigüedad con la que el tema de la violencia es abordado en el filme.



La narración establece diferentes puntos deícticos desde los que presenciar la escena de la anagnórisis.

Sólo es tras calibrar el daño posible a su familia cuando Tom decide poner fin a su mascarada. El chantaje ejercido sobre él en este instante (el riesgo de muerte de su hijo) es esgrimido por Fogerty como último recurso con el que forzar la confesión del protagonista. Ante la resistencia de este, el siniestro hombre de negro ha apelado con anterioridad a la provocación (“Veo que te crees tus propias mentiras, ¿eh? Te esfuerzas tanto para convertirte en quien no eres que da pena verlo”). Impelido por Fogerty, Tom depone el rifle, y con ello se da paso a la metamorfosis catártica del protagonista. La narración acentúa la relevancia del momento mostrando el reencuadre de la figura de Tom, quien camina hacia la cámara situándose en un primer plano directamente confrontado al contraplano de Fogerty. La ambientación produce un viraje en la configuración del esquema de la escena: la música extradiegética adquiere un tono tenebroso y se levanta un viento que impacta en el rostro de Tom. Cuando este exhorta a su hijo (“Entra en casa, Jack”), la transformación del personaje se despliega por la activación de atributos hasta ahora ausentes del esquema del personaje. La dinámica corporal, el semblante y el tono de voz del protagonista materializan la presencia de la identidad oculta. El plano en el que Tom levanta los brazos para entregarse al trío de criminales está cargado de una siniestra indeterminación.

Las expectativas del espectador respecto al personaje han quedado invalidadas, con lo que la narración precipita la activación de nuevas hipótesis de suspense. Esta indeterminación en la adscripción de nuevos rasgos prototípicos para Tom se refleja en el desconcierto con que su hijo le mira de camino al interior de la casa. La narración corta entonces a un plano desde la perspectiva de Edie: ya no se muestra a la mujer, tan sólo su foco visual sobre el acontecimiento. Sobre el zumbido en el nivel aural de las moscas golpeando, desde el interior, contra el borroso cristal, el espectador asiste a la “entrega” de Tom. En términos psicoanalíticos, este sería, sin duda, el instante de la irrupción de lo *unheimlich* (al tiempo inmanente y foráneo al hogar). Desde un enfoque cognitivista, sin embargo, debería referirse el giro perceptivo que la narrativa está propiciando en este momento. Las asociaciones de sentido dimanadas de estos indicios sonoros y visuales remiten a la amenaza de una violencia no exógena, sino más bien radicada en el seno del propio hogar. La narración retorna de nuevo a este punto de focalización tras mostrar –mediante una sucesión de primeros planos y planos medios– el intento de Tom por disuadir, sin éxito, a los matones. De la perspectiva emplazada en la ventana de la segunda planta, se pasa, en otro rápido corte, a la posición de Jack. El

joven es mostrado en primer plano, situado tras la doble puerta de entrada al hogar y atento a la escena del exterior. Con este plano, los frentes de observación externos sobre el duelo se duplican para acoger las perspectivas de madre e hijo. Al mismo tiempo, la narración plantea indicios de cara a la resolución del duelo: el siguiente corte al primer plano de Jack –un plano medio de Tom y Charlie– permite que el espectador perciba a Jack en segundo término, aún tras la doble puerta, en el umbral de entrada a la casa.

Presagiada por el tipismo de los factores del esquema, la violencia hace finalmente su aparición de manera brutal y nada ceremoniosa. Tom se deshace primero de Charlie, estrangulándole el brazo con que sujeta el revólver y golpeándole con fuerza y reiteración en la cara hasta destrozarle el tabique nasal. De seguidas, agarra el arma de su víctima y propina un par de disparos certeros que acaban con Frank (Bill MacDonald). Fogerty dispara entonces sobre Tom, dejándolo malherido sobre el jardín de entrada a la casa. Edie grita en un plano tomado desde la ventana; la pequeña Sarah aparece en cuadro, y la madre decide retirarla de la escena. El plano subsiguiente mantiene en la perspectiva de la ventana de la planta superior: al otro lado del cristal, en plano general contrapicado, Fogerty se aproxima a Tom para rematarle. La madre y la hija, abrazadas y completamente indefensas, toman cobijo en una esquina de la habitación: la imagen resume con nitidez el sentido de vulnerabilidad extrema convenido por el imaginario del asedio. Cuando Fogerty insta a Tom a pronunciar sus últimas palabras –otro rasgo típico del esquema de suceso– asistimos a la manifestación plena del lado oscuro del protagonista (“Debí haberte matado en Filadelfia”, exclama Tom con desprecio). Tomando su figura en plano medio, en posición cenital, la mirada de Tom guía la atención del espectador hacia un indicio acerca de la posibilidad de su salvación. Su mirada se dirige en este instante hacia algún punto situado a la derecha del cuadro, fuera del mismo (*off-screen*) y a la espalda de Fogerty. Dos son los indicios previos que convergen en este trance de la narración: el emplazamiento de Jack y la posición del rifle que Tom dejó caer previamente sobre el jardín. Un arma que planos sucesivos han mostrado, potenciando así el efecto de continuidad o *râcord* espacial (el carácter estable de las variables del esquema). Así, justo cuando parece que todo está perdido para el protagonista, un plano medio descubre aquello que la mirada de Tom había barruntado: en segundo término de la imagen se muestra a Jack apuntando el rifle hacia Fogerty. Retumba un disparo que impacta en la espalda del hombre tuerto (en primer término), y que acaba salpicando de sangre el rostro del postrado protagonista.



La (transmisión de la) violencia como acto genético y escenario paradigmático.

Con el estallido de esta violencia súbita y descarnada, la narración penetra en el territorio del mito. Como afirma Will Wright, la mítica del *western* –síntesis cultural de un modo de pensamiento y acción, de un “ser-en-el-mundo”– se funda sobre el valor irrefutable de la violencia:

The real but limited use of violence to settle differences in the West is simply the final rationale for the transformation of a historical period into a mythical realm in which significant social conflicts and abrupt, clear resolutions can be made both believable and meaningful in a readily understandable way. (1975: 6)

La violencia muestra aquí su naturaleza más “comunicable”, convertida en un procedimiento resolutivo, capaz de desbloquear el conflicto, reduciendo al mínimo la complejidad del mismo. Se trata, sin embargo, de una violencia desprovista de “liturgia”, de todo rastro de la ritualización y cuidada formalización de la violencia en el *western* clásico. Filmada principalmente haciendo uso de grandes angulares y en planos cortos y rápidos, es esta una violencia expansiva y englobante; se adhiere con fuerza a un entorno en apariencia idílico del que acaba mostrando su vertiente agresiva inherente. En este contexto, la experiencia de la violencia resulta en el desenmascaramiento del héroe: despojado ya de la “coartada” o el deseo de una faz civilizada, Tom se reincorpora y, con el rostro cubierto en sangre, encara a su hijo. La narración permite al espectador, una vez más, simultanear la recreación del instante desde una doble perspectiva espacial: enfatizando la intimidad del reencuentro entre padre e hijo mediante el juego del plano-contraplano de sus rostros; y desde el distanciamiento proporcionado por la toma localizada en la ventana de la segunda planta, donde las moscas siguen golpeándose contra el cristal. El hallazgo de la

“auténtica” personalidad de Joey desmantela la dialéctica de la seguridad (el exterior amenazante frente al interior resguardado y homeostático), proyectando la sombra de la agresividad sobre el hogar mismo. La violencia de Tom se hace igualmente “comunicable” en otro sentido: precipitando dramáticamente desde este instante la transformación paralela de los arcos de personaje de Edie y Jack³⁶⁶.



La violencia del reconocimiento y la re-filiación paterna.

En el cierre de la secuencia, Tom/Joey se acerca a su hijo, con el rostro desfigurado en una mueca en franco contraste con el semblante apacible que ha lucido durante el metraje previo. El padre arrebató el rifle de manos de su hijo con un gesto tosco. A pesar del miedo y la extrañeza que denota la cara del joven, ambos personajes acaban fundidos en un abrazo. Esta acción parece reforzar en ellos un pacto incierto, sellado más allá del cariño, y hecho posible por la transmisión de un comportamiento agresivo. Así lo expresa Imbert en su análisis sobre los dos filmes dirigidos por Cronenberg en los años centrales de la era Bush:

Cuando se ha conocido (tocado) la *violencia*, no se la puede eludir; la violencia se transmite (incluso de generación en generación), contamina, marca, deja *huellas*: en las mentes (en *Una historia de violencia*, marca el relato familiar) y en los cuerpos (el desorden comportamental de Kirill en *Promesas del Este*). (2010: 360)

Se trata de un vínculo profundo, fundado en/por la violencia y a través del cual se deja entrever uno de las tipificaciones de la orientación ideológica del filme. La muerte de Fogerty a manos de Jack supone un alejamiento marcado significativamente frente a

³⁶⁶ La inmersión del hijo en el círculo de la violencia ya había sido advertida en una secuencia anterior a la aquí analizada. En ella, Jack propina una paliza a Bobby Singer (Kyle Schmid), uno de los líderes del instituto de secundaria al que asiste el mayor de los Stall. En una de las escenas de apertura, sin embargo, el espectador ha visto a Jack repeler con inteligencia las intimidaciones de Bobby. Los atributos iniciales de su esquema de personaje lo describen como un adolescente sensible y pacífico. Esta actitud empieza a mutar tras el incidente fortuito y violento por el que Tom se convierte en un héroe local.

la novela gráfica original. En esta es Edie la que termina con la vida del hombre tuerto. La agresividad protectora y decidida exhibida por la mujer en el episodio de la obra de Wagner & Locke (2008: 91) es sustituida, en el filme de Cronenberg, por el refuerzo de una (sobre)determinada atribución de roles familiares y de género. Acurrucadas en una esquina de la habitación de Sarah, madre e hija detentan la función de representar la variable de vulnerabilidad en la construcción dinámica del esquema de suceso. La violencia –convertida en acto iniciático para Jack y en reencuentro con una identidad larvada para Tom– queda reservada para los prototipos masculinos. El filme de Cronenberg transcodifica, así, la retórica oficial de la seguridad en los tiempos de la Guerra contra el Terror de forma casi literal.

El episodio se carga, en resumen, de significaciones relevantes para garantizar la comprensión del filme. Se produce, de forma simultánea, un refuerzo y una violación del tipismo del esquema: aunque el resto de elementos revistan un carácter convencional, la resolución desemboca en un acto de problemático reconocimiento que debilita el efecto catártico asociado a episodios similares (de violencia). A un tiempo, la trama escenifica la irrupción del mito y la posibilidad de su denegación (desmitificación). Ello encuentra un paralelismo en la estrategia de recepción promovida por el propio filme, entre la fidelidad y el distanciamiento. Sobre esta ambigüedad se despliega el giro perceptivo-epistémico que da paso a un nuevo estado de conciencia acerca de la identidad familiar. Como muestra la secuencia, el pasado ha hecho finalmente su aparición para descubrir que dicha identidad ha sido fundada sobre la marca de la violencia:

When this past life reawakens in the present, Tom's family must face a history of violence it never knew –but also, even more devastatingly, a history it has always known at some level, no matter how unspoken or unconscious. (Lowenstein, 2011: 66-67)

6.4.3. La *irrealidad estadounidense*: utopía y pesadilla en el jardín de los Stall.

La secuencia de la anagnórisis erosiona definitivamente el entorno de armonía en el que habitan los Stall. Un análisis retrospectivo indica, sin embargo, que la amenaza del desvanecimiento de esa utopía estadounidense encarnada en la familia se halla presente desde el arranque mismo de la historia. De partida, el filme de Cronenberg suscribe el

mecanismo de exposición de la trama prototípica, dando primacía a la amenaza. La narración sitúa la violencia banal y rutinaria de la secuencia de apertura en contigüidad al entorno familiar de los Stall. El cambio en el espacio diegético –de la recepción de un motel de carretera a la habitación de Sarah en el hogar familiar– establece un sentido de identificación entre las dos figuras infantiles que focalizan las respectivas escenas. La muerte en el motel de la pequeña a manos del asesino Billy (Greg Byrk) es elidida, favoreciendo una transición basada en un “perverso” *récord* de miradas. La continuidad entre escenas bascula de Billy apuntando el arma hacia el fuera de campo a la derecha del cuadro, a Sarah gritando con su mirada fija en el borde izquierdo del encuadre. El uso de la elipsis escenifica aquí cómo el marco de la violencia real asalta el ámbito de las pesadillas del seno familiar de los Stall. Con ello, la narración sienta indicios que acaban siendo plenamente verificados en la secuencia comentada en el apartado previo.



La violencia de las pesadillas preludia la violencia real.

La acción de auxilio a la menor supone la presentación del prototipo heroico protagonista, su primer encuentro con el perceptor-espectador. Tom sale (literalmente) de entre las sombras del mundo de la historia para “encontrarse” con el espectador. La narración instaaura, por tanto, desde su inicio una de las principales isotopías del texto: la sombra, la oscuridad, la deficiente percepción visual (la ceguera parcial del Sr. Fogerty) o el ocultamiento, son algunos de los significados que modulan la atribución de rasgos al esquema del personaje de Tom y, por extensión, el sentido global del relato. La narración invita a establecer hipótesis tempranas sobre la auténtica historia del protagonista. En un diálogo revelador, al comentario de Sarah tras despertar de la pesadilla (“Papá, había unos monstruos”), Tom responde: “Los monstruos no existen”. Sin embargo, la configuración de significados en el engendramiento mismo de la narración inspira ya que surjan hipótesis sobre la auténtica naturaleza de esa monstruosidad temida por Sarah.



El prototipo heico sale de la oscuridad para adentrarse en el mundo de la historia.

Contra esta amenaza, confinada aún en un dominio de percepción no consciente (el sueño), la narración contrapone la función afirmativa de la familia. En planos sucesivos, el resto de integrantes del núcleo familiar –primero Jack y después Edie– acuden al dormitorio para consolar a la menor. En un plano de conjunto, la narración introduce al espectador en el espacio de intimidad y protección representado por esta “sagrada familia”. La composición de este plano remite a una estrategia de representación de acusada convencionalidad dentro de la iconografía cristiana. Dicha referencia al elemento religioso no supone un indicio gratuito o inmotivado: tras un plano de situación que ayuda a emplazar la casa en el universo de la historia (primer plano del buzón de los Stall sobre el fondo de los bosques), la focalización de la escena del desayuno familiar se detiene en mostrar la alianza que Tom lleva en su mano izquierda. Escenas/secuencias posteriores de la historia harán visibles, igualmente, los crucifijos que cuelgan del cuello de Tom y de su esposa. El de los Stall es, por tanto, el hogar de asiento de esa *monogamia heterosexual institucionalizada* que Wood identifica como una de las valencias (+) de la “narrativa maestra” de la ideología estadounidense (1999: 669-70)³⁶⁷.



La “sagrada familia” Stall.

La narración provee durante el resto de la secuencia de exposición indicios encaminados a activar esquemas de escena inflados de significados convencionales y

³⁶⁷ Aquí reside una de las diferencias más notables entre la novela gráfica y el texto fílmico: mientras aquella pone mayor énfasis en la trama gansteril y proporciona un retrato simplista de las relaciones familiares de los Stall, la película de Cronenberg sitúa en su centro dramático la conflictividad familiar derivada de la identidad dual del patriarca (Beaty, 2008: 31).

fácilmente reconocibles. El prototipo del hogar se ajusta a la imagen mental del “sueño americano” en su versión de utopía agraria o pastoral. Declinadas en clave de *western*, las connotaciones utópicas del hogar de los Stall participan del “simbolismo convencional” adscrito al rancho del *yeoman* o pequeño hacendado agrario (Astre & Hoarau, 1997: 92). El hogar deviene, así, una localización con una función dramática central en la que se reconcilian los ideales norteamericanos de libertad y propiedad (Astre & Hoarau, 1997: 92). El estatuto geográfico fronterizo de esta idea de hogar se explicita en la escena inmediatamente posterior al desayuno familiar: en un plano móvil con grúa el espectador observa cómo el auto de los Stall se desplaza por una carretera comarcal, entre bosques. Cuando Edie despide a su marido a la entrada del pueblo, la narración sumerge al espectador en la prolongación del microcosmos utópico familiar, el de la *Main Street America*: un paraíso colectivo de vida rural y pacífica³⁶⁸. La narración proporciona al espectador el acceso a este núcleo espacial del mundo de la historia mediante una panorámica lateral que acompaña los pasos de Tom (en plano general) hasta llegar a la oficina de correos. Un primer plano de la fachada de este edificio proporciona la información relevante de la población (nombre y año de fundación)³⁶⁹; relevancia enfatizada por la propia narración, que pone aquí fin al movimiento panorámico, abandonando al protagonista durante unos instantes. La continuidad narrativa se restablece por medio de un plano medio sobre la espalda de Tom mientras se aproxima al *Diner* que regenta en el pueblo. El espectador se halla entonces alineado (en el nivel aural y visual) con un protagonista reconocible en el momento en que este se sumerge en el entorno cotidiano de Millbrook, recibiendo los saludos de los vecinos que se cruzan a su paso. En la secuencia posterior, se asiste a un partido de béisbol en un prado de la localidad. La actuación afortunada de Jack en el encuentro va poniendo fin al núcleo de la exposición, en el que la narración se ha sujetado con firmeza a los componentes de una inequívoca mitología nacional norteamericana.

Esta acumulación inicial de significados prototípicos en el filme acaba causando una suerte de desbordamiento en el interior del relato; por el tipismo excesivo de agentes,

³⁶⁸ Como sostienen Jewett & Shelton-Lawrence (1977: 170), la ciudad del Medio Oeste supone el paraíso natural del monomito estadounidense.

³⁶⁹ La oficina de correos se convierte en un centro deíctico relevante en la diégesis: además de servir para connotar los valores de una vida calmada y anodina, se convierte en lugar de intercambios (la llegada de la primera amenaza al pueblo se producen en las inmediaciones de este lugar).

comportamientos y localizaciones, la narración deriva en un efecto de saturación. La primera escena sexual del matrimonio Stall resume a la perfección este efecto: la pareja protagonista pretende revivir con ella la fantasía adolescente de un pasado común que nunca compartieron. Ante ese vacío, Tom y Edie recrean una relación “imaginaria” en la que ella se disfraza de *cheerleader* y el juega a ser un adolescente nervioso de pelo alborotado. El episodio adquiere una duración en apariencia excesiva, cuya significación plena sólo puede ser extraída de su inserción en el tejido unitario de la trama. De esta forma, lo que a primera vista parece irrelevante es dotado de un sentido amplio a la luz de la acumulación de indicios diseminados por la narración desde el inicio. Los intercambios verbales de los protagonistas adquieren así un sesgo anticipatorio: cuando la Edie-Cheerleader se abalanza salvajemente sobre su marido, Tom exclama: “Pero bueno, ¿qué has hecho con mi mujer?!”. La siguiente escena –tras la elipsis en que se emplaza la consumación del acto sexual– se cierra con los protagonistas abrazados en la oscuridad y con un comentario de Tom: “Soy el cabrón con más suerte del mundo”. El motivo de la dualidad se instala en el nivel de la fantasía recreada por los cónyuges tanto como en el doble sentido del diálogo. La narración favorece así la inferencia de significados enmarcados en ese eje semántico primario (isotopía) de la dualidad y el engaño.

Como afirma Hoberman, en la película de Cronenberg “innocent scenes are booby-trapped to explode on a second viewing” (2013: 117). Ello apunta a la estrategia a través de la cual se van delimitando las valencias del ideograma de la inocencia. En última instancia, la salida a la cadena de significados saturados que la narración va construyendo se produce siempre como mostración (implícita o explícita) de la artificiosidad de los mismos. El motivo de la dualidad es entonces conjugado como una dialéctica constante entre regímenes perceptivo-epistémicos: a la asignación de valor (+) de un orden ideal sustentado sobre las virtudes de la vida familiar, la ética profesional y la armonía comunitaria se le contrapone un valor (-) que dimana en todos los casos de la amenaza permanente de la violencia.

Así, la sombra de la violencia se extiende por todo los escenarios y acciones de la trama: desde la conversación aparentemente insustancial del desayuno, en la que Tom advierte a su hijo de que debe evitar que le golpeen con la bola en la cabeza durante el partido de béisbol, al sueño-anécdota que refiere Mick (Gerry Quigley) –uno de los empleados de Tom– en el que habla de una chica que, en sueños, veía al propio Mick

como un “asesino enloquecido”³⁷⁰. La violencia ronda, de igual forma, sobre Jack tras su éxito en el partido de béisbol; a la finalización del mismo el joven es amenazado por su rival. La fantasía sexual, por último, prefigura ya el posterior encuentro de sexo descarnado y visceral entre Tom y Edie.



A través de dos escenas sexuales, la narración invita al espectador a imaginar el giro perceptivo y epistémico acerca del prototipo heroico protagonista.

Las fronteras entre ambos ámbitos de conocimiento y percepción se difuminan gradualmente hasta el instante del reconocimiento; es allí donde se expone en toda su crudeza la esencia de aquello que Žižek denomina la “irrealidad estadounidense”:

La fantasía paranoica estadounidense por excelencia es la de un individuo que vive en una pequeña e idílica ciudad californiana, un paraíso consumista, que de pronto comienza a sospechar que el mundo en que vive es un fraude, un espectáculo escenificado para convencerle de que vive en un mundo real. (2008: 16)

Este “paraíso consumista” del tardocapitalismo es, como expone Žižek, “en cierto sentido irreal, sin substancia, carente de inercia material” (2008: 16). Frente a la capacidad disruptiva del conflicto, se instala entonces la confianza en el poder homeostático del “mito (fabricado) de América”, la inmanencia de su orden virtuoso. Lo que *Una historia de violencia* explicita es cómo en la trastienda (o bajo la superficie) de esa estampa idílica del Medio Oeste estadounidense anida una violencia constitutiva. Su recurrencia resulta demasiado acusada como para confinarla al ámbito “seguro” de los instintos primarios o las patologías agresivas individuales. El retorno del pasado del protagonista –motivo clásico del *noir*– y su efecto en la reconfiguración del orden familiar sirve también para centrar el foco en la idea de la violencia entendida como

³⁷⁰ Según cuenta el propio Mick, la chica (más tarde su esposa) terminó clavándole un cuchillo en el hombro. La anécdota resulta un indicio con *relevancia composicional* para la trama, pues posibilita el refuerzo de las hipótesis acerca de la violencia presente en el seno de la familiar Stall.

hecho social y legado transmitido culturalmente; en definitiva, como *hecho civilizatorio*. Esta tensión entre dos modelos de percepción y conocimiento –la colusión entre irrealdad y régimen violento– es vehiculada por la narración (del filme) recurriendo a una estrategia basada en la mascarada, la saturación y el exceso. Como indica Hoberman:

A History of Violence is a hyper-real version of an early ‘50s B-movie nightmare –albeit one where the narrative delicately blurs dream and reality, the performances slyly merge acting with role-playing, the location feels like a set, and blood always oozes from lovingly contrived prosthetic injuries. (2013: 117)

La primera secuencia violenta ejemplifica esta dialéctica entre marcos perceptivos y epistémicos, ahondando en el motivo de la irrupción de la amenaza en entornos cotidianos ya escenificado en la apertura (los asesinatos en el motel). En la secuencia previa al acto violento ya se ha presenciado la llegada de los dos criminales “errantes” a Millbrook. La narración lo ilustra reactivando el esquema de escena adscrito al pueblo: emplaza al espectador primero a las escaleras de la oficina de correos –donde Jack se encuentra conversando con su amiga Judy (Sumela Kay)–, para variar la focalización hasta el interior del coche de Bobby Singer. De ahí, en una rápida transición rica en identificaciones e indicios narrativos, se pasa finalmente, tras un cruce de vehículos en la explanada frente a la oficina, al interior de la camioneta en la que viajan los asesinos. Una vez han sido reubicados en el universo diegético, el dúo de criminales hace su entrada en el *Diner* de Tom. La vehemencia del comportamiento de los dos hombres rompe de inmediato la “ilusión” de esa estampa a lo Norman Rockwell con que la narración ha activado en la exposición este centro deíctico de la historia. La disposición de los elementos del esquema de la acción subsiguiente vuelve a enfatizar los puntos de vulnerabilidad: la pareja sentada en una de las mesas y Charlotte (Deborah Drakeford), la empleada acosada por uno de los matones. La narración centra en la amenaza de muerte sobre Charlotte el incremento de la tensión dramática del momento. El indicio de la resolución probable de la escena se señala por la mostración, en plano de detalle, de la cafetera de cristal con la que Tom vierte en el vaso de Leland (Stephen McHattie), el cabecilla criminal. Cuando este instiga a Billy a matar a Charlotte con un “Demostrémosles que la cosa va en serio”, la violencia se desata.

En una veloz sucesión de planos, el espectador presencia cómo Tom golpea a Leland con la cafetera (verificando la hipótesis de la centralidad del objeto para la resolución de la escena), y se deshace a tiros de los dos asesinos. Antes de morir de un disparo en la cabeza, Leland consigue clavarle un cuchillo en el pie al protagonista. La escena concluye: la violencia ha sido breve, explícita y sumamente catártica. Al primer plano que cierra la escena, con Tom sujetando la pistola ante sus ojos con un semblante agitado, le preceden otros dos: el de los rostros estupefactos de Mick y de la pareja de jóvenes clientes y, en otro primer plano, el de la cara destrozada de Leland sobre un charco de sangre. Esta fluctuación de la imaginación central –de la focalización en Tom a la de los presentes en el Diner– reconstruye para el perceptor-espectador el sentido de ruptura derivado del acontecimiento (violento).

La expresión de Tom mientras sujeta la pistola supone otro indicio de esa “revelación gradual del personaje” (Bordwell, 2008: 120) que alcanza su clímax en la secuencia de la anagnórisis. Sin embargo, esta primera manifestación de la violencia reprimida por Tom es reincorporada dentro de una estructura estable de justificaciones morales. La narración enfatiza, entonces, la forma en que la violencia da origen a un nuevo “héroe estadounidense”. En primer plano –y sobre el fondo de una ventana– aparece la figura de un televisor, cuyas imágenes muestran, a su vez, el letrero del *Diner* de Tom. En la pantalla catódica se muestra entonces a Rick respondiendo a las preguntas de un reportero. Un plano sucesivo regresa a Tom, sentado sobre la cama de una habitación de hospital. Lo que presencia el espectador, desde la perspectiva del propio protagonista, es la construcción mediática de sí mismo como mito de honorable masculinidad heroica. Mientras Tom va cambiando de canal, se escuchan los testimonios laudatorios hacia el prototipo protagónico de participantes en el acontecimiento y de comentaristas televisivos. La comunidad y la esfera pública-mediática reproducen aquí de manera literal las valencias (+) del ideograma del liderazgo: sacrificio profesional, honradez, iniciativa privada, intachable vida familiar, capacidad de auxilio y protección y uso justificado de la violencia. Cuando Edie entra en la habitación muestra a Tom un diario en que aparece el rostro del protagonista bajo el encabezado: *Local Hero*. Tom no deja entrever inicialmente mucho entusiasmo,³⁷¹ pero a la salida del hospital accede a posar junto a su familia frente a un grupo de

³⁷¹ En el prototipo heroico de *Una historia de violencia* la figura del tradicional *reluctant hero* del *western* es sometida a un giro que lo acerca, de nuevo, a los atormentados protagonistas del *noir*.

espontáneos congregados para aplaudirle. La narración parece, así, restablecer el equilibrio, integrando el horror de la secuencia previa en un relato social y culturalmente sancionado y, por ello, reconocible y comunicable sin esfuerzo. De este recurso al mito se desprende, igualmente, que la atribución de inocencia del protagonista quede aparentemente intacta.

Sin embargo, como harán notar los episodios posteriores a esta primera irrupción de la violencia, la inocencia se hace virtualmente imposible cuando se evidencia el desmoronamiento paulatino del sentido de irrealidad sobre el que la trama se ha sustentado desde el inicio. El episodio (núcleo narrativo) de violencia “fortuita” en el *Diner* actúa a modo de efecto de llamada para la historia pasada y oculta del protagonista, la cual que acabará volcándose sobre el presente de su familia con consecuencias dramáticas. De seguidas a la secuencia en el hospital, los Stall se dirigen a su domicilio, donde son abordados por una reportera interesada en recoger las impresiones del nuevo héroe local. Cuando este se muestra poco receptivo, la reportera y el cámara que la acompaña abandonan el lugar en el interior de su unidad móvil. La narración ilustra el momento alineando al espectador con Jack: en plano medio desde fuera de la casa, se observa el rostro del joven asomándose a la ventana. De inmediato, el plano adopta su perspectiva visual para notar, en plano general, la marcha de la camioneta del canal televisivo. El corte en la edición vira entonces a un plano general de la familia en el salón. La narración alinea entonces al espectador con Edie, quien imita el gesto de su hijo para comprobar, mirando tras la ventana, que hay otro vehículo aparcado en la vereda de entrada. El plano medio –tomado desde el exterior– se mantiene fijo sobre la ventana: Edie desaparece y Tom toma su lugar. Se produce un nuevo corte; el espectador asume ya la perspectiva del protagonista, y desde esta contempla el momento en que el coche se pone en movimiento lentamente. La gravedad del rostro de Tom, su mirada enigmática, invita a activar de forma instantánea hipótesis de suspense (“¿Se trata realmente, como piensa Edie, de otro grupo de reporteros? ¿Se encuentra amenazada la familia protagonista?”...).



La narración tematiza el retorno de las “sombras” del pasado de Tom Stall.

La narración vuelve a exhibir en la secuencia descrita la manera en que la suerte del protagonista se halla íntimamente entrelazada a la de su entorno doméstico y familiar. La necesidad de la protección se vuelve apremiante cuando Fogerty y sus compinches hacen su aparición en el *Diner* a la mañana siguiente. Los planos generales con los que se muestran la entrada y la salida del grupo mafioso desde el interior de establecimiento permiten reconocer la presencia del coche en último término de la imagen. Cuando Tom vuelve a reconocer el mismo coche oscuro plantado en la puerta de su local un día después, surge en él el instinto de proteger a su familia. La narración muestra al protagonista pensativo, envuelto entre las sombras del local, y se adhiere por completo a su perspectiva para advertir, en plano general, cómo el coche se pone en marcha. Presa del pánico, Tom abandona el local y sale a la carrera en dirección a su casa. Mientras se desplaza con dificultad (aún sufre de la herida en su pie), intenta contactar con su esposa por teléfono. El efecto de suspense de la secuencia se construye, entonces, sobre la percepción del protagonista, pues la narración escatima la referencia visual al vehículo. Al llegar Tom al hogar, el espectador comprueba que la sensación de alarma ha sido infundada: nadie ha atacado a la familia del protagonista. La narración, no obstante, ha sembrado ya suficientes indicios para despertar en el espectador la duda sobre la sinceridad (y el heroísmo) del protagonista. En este sentido, el plano de Tom entre las sombras del *Diner* –además de ahondar aún más en el núcleo isotópico del engaño y la dualidad– proporciona indicios para fracturar –o problematizar al menos– la fidelidad respecto al protagonista. Aquí se hace posible empezar a reconocer cómo el pasado (traumático y violento) está próximo a manifestarse en todo su alcance, aniquilando con ello la utopía del presente.

6.4.4. *Una Historia de violencia* y las violencias de la historia.

El enigma de identidad sobre el que se construye la trama argumental del filme de Cronenberg propone al espectador un viraje perceptual y epistémico desde la negación inicial de la violencia (*violence denied*) a la problemática aceptación de la misma (*violence embraced*) (Lowenstein, 2011: 69). Siempre con la familia como centro último de impacto de esta transformación, la progresión narrativa escenifica los dos estados definitorios partiendo de la escena del núcleo familiar reunido en torno a Sarah tras su pesadilla, para terminar con la lúgubre cena en la que el patriarca es readmitido dentro del orden doméstico. Entre estos dos episodios, la narración vincula el desvelamiento del pasado de Tom Stall con la capacidad del hecho violento para generar una multiplicidad de “gestos” y sentidos que desbordan el ámbito de la psique individual de los protagonistas hasta (re)significar vastos ámbitos de lo político-colectivo.

La violencia deviene un elemento catalizador en el que concurren las tensiones dimanadas de diferentes ámbitos de experiencia (desde la reafirmación de una masculinidad protectora a la defensa de principios y valores culturalmente codificados). De este polisemantismo del fenómeno violento en el filme no quedan excluidas, asimismo, las propias expectativas espectatoriales respecto a la función, valor y estrategias de representación de la violencia en el cine comercial hollywoodense (Beaty, 2009: 36; Thomson, 2007)³⁷². Retomando el ya citado argumento de Beaty (2009: 35), lo que *Una historia de violencia* ofrece bajo la premisa temática del enigma de identidad es una reflexión compleja sobre el “mito de América”. El recurso al sustrato genérico del *western* –aunque en hibridación aquí con otros moldes genéricos– cobra especial sentido si consideran a opiniones como las de Robert Warshow, para quien este género “offers a serious orientation to the problem of violence which can be found almost nowhere else in our time” (citado en Cawelti, 1999: 55). Las ramificaciones que la violencia adquiere dentro de este espacio mitogénico son exploradas por la narración del filme para ilustrar el valor seminal del hecho violento en la cultura estadounidense.

³⁷² Para Beaty, la narrativa del filme de Cronenberg, está compuesta como “catálogo de arquetipos violentos” jerarquizados y cuestionados (2009: 36). Thomson (2007), por su parte, enfatiza la particular pedagogía de la violencia transmitida por el cine hollywoodense. Respecto a la función matricial de la violencia en la cultura popular estadounidense, Cawelti había advertido ya décadas atrás que: “the American public has made its legends of violence a primary article of domestic consumption and of export” (1975: 525).

En esta línea, según sostiene Thomson (2005), la película del realizador canadiense presenta una “aleccionadora reflexión” sobre la actitud de la cultura estadounidense ante la violencia. La polaridad y ambigüedad intrínsecas a la conjugación del ideograma de la violencia en el texto fílmico derivan de esta naturaleza poliforma o proteica (Bernstein, 2015) de la misma, la cual ha de entenderse como vector de identidad primordial en el contexto de la comunidad imaginada estadounidense.

La secuencia de apertura del filme introduce al espectador, sin excesivo preámbulo, en la vía violenta. Esta secuencia –concebida, como indica Beaty (2008: 37-38) en forma de revisión irónica y humorística del mítico plano-secuencia inicial de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles– va a connotar la doble faz de una violencia anómica y materialmente motivada. La aparente contradicción de esta confluencia de motivaciones (o, en el primer caso, la ausencia de las mismas) puede comenzar a resolverse cuando ambas variantes son subordinadas a la más englobante *violencia del capital*. Partiendo de las tesis clásicas del marxismo, aquella se puede definir como un tipo de violencia fundamentada en factores económico-materiales, y declinada en dos dinámicas complementarias: por un lado, mediante el ejercicio de la presión del capital sobre los individuos y colectivos (la conversión de la necesidad en mecanismo de explotación); por otro, exponiendo los desequilibrios y rupturas en el tejido social por efecto de las antinomias irreconciliables del capitalismo, para cuya resolución se plantea un escenario de lucha entre individuos o clases sociales. Esta concepción estructura parte de las significaciones del hecho violento en el filme y es, en la secuencia inicial, representada como la acción banal y cotidiana de dos individuos sólo movidos por una necesidad que potencialmente equipara muerte y obtención de ganancias.

Desde esta perspectiva, Leland y Bobby apenas activan descriptores del esquema de personaje, reducidos a connotar una humanidad desprovista de atributos morales y devenida pura necesidad e instinto asesino. En gesto, diálogo y acción, esta pareja de ladrones y homicidas errantes supone una representación extrema de una amenaza letal, sumamente móvil, profundamente amoral y sólo colmada por la recompensa económica³⁷³. El tránsito anónimo y fluido de esta amenaza se refuerza –además de por

³⁷³ La asociación entre la violencia asesina de la pareja y la necesidad material se establece a través de diferentes indicios. Tras el plano secuencia que introduce al espectador, desde el exterior, en el espacio diegético del motel, Billy penetra en la recepción para llenar una botella de agua. Su primer gesto instintivo es entonces comprobar si algunas monedas han quedado olvidadas en el teléfono público a un

la escueta presentación de los dos personajes— por la asignación espacial en la que la misma se encuadra inicialmente (el motel de carretera, epítome del *no lugar*). En la figura de los dos criminales toma forma una suerte de contrapartida “perversa” al flujo libre e ininterrumpido del capital: la misma geografía desmaterializada por dichos flujos financieros es aquella sobre la que los desposeídos intentan suplir su carencia mediante actos de inusitada maldad y violencia anómica. Estos actos, al tiempo, reinstituyen la materialidad de los espacios mediante el “gesto violento” y la exposición de la muerte corporal. A pesar de la fuerte carga irónica pretendida por la narración al presentar al dúo de asesinos, la violencia del episodio en el hotel resulta “too disconcertingly dry to be ironic and too scary to register as absurd” (Hoberman, 2013: 116). La sordidez de los hallazgos con los que se cierra la secuencia desactiva de inmediato las hipótesis encaminadas a distinguir una intención puramente paródica en el filme³⁷⁴. La secuencia del motel va a proporcionar, por tanto, una clave inicial acerca de las complejas implicaciones que guarda el hecho violento una vez es proyectado sobre el contexto histórico más allá del mundo de la historia.

La articulación de esta violencia del capital encuentra un desarrollo más completo y matizado en la secuencia del reencuentro de Tom Stall/Joey Cusack con su hermano Richi (William Hurt), un líder mafioso de Filadelfia. En este episodio, el motivo de la dualidad es conjugado de manera casi literal para exponer la miríada de paralelismos y contrastes que se establecen entre ambos personajes. En Richi es posible interpretar una sublimación grotesca del propio Tom. Resguardado en una suntuosa mansión construida en piedra y dotado de un aire de afectada sofisticación, el mayor de los Cusack se ha convertido en “una persona muy importante” (así se lo hace saber al protagonista un esbirro al servicio de Richi de camino a la mansión). Si la vida de Tom en Millbrook ejemplificaba la visión ideal de los valores del respetable cabeza de familia y propietario modesto, en Richi se localiza la expresión de un individualismo radical, sin trabas morales o cortapisas familiares. “Para ti siempre fueron primero los negocios”, le reprocha Tom/Joey a su hermano cuando ambos se sientan frente a frente en el despacho de Richi. Este, en el diálogo previo, no ha dudado en burlarse de la condición de casado de Tom/Joey, y contraataca de nuevo apelando a esa naturaleza oculta tras la

lado del mostrador. Más adelante, en la secuencia en que los asesinos hacen su entrada en Millbrook, Billy evidenciará la carencia de la pareja espetando a Leland: “¿Qué hacemos? Estamos sin blanca”.

³⁷⁴ Con diferentes rangos de aplicación, dicha violencia paródica puede hallarse en otros filmes de la era Bush como *En el punto de mira*, *300* o *Kill Bill*.

fachada de respetabilidad de su hermano menor: “Vives el sueño americano, te lo has tragado a fondo, ¿eh? Has sido esa otra persona casi tanto tiempo como fuiste tú mismo. Dime, cuando sueñas, ¿sigues siendo Joey?”.

La elocución de Richi sintetiza los contenidos de la isotopía de la dualidad y el ocultamiento que el texto relaciona, a través de los indicios de la narración, con el propio “sueño americano”. Queda expuesta, en consecuencia, la dialéctica irreductible entre un orden ideal (el paraíso rural del Medio Oeste) y el entorno hobbesiano de la *excremental city*, donde la utopía se ha desvanecido y la experiencia humana ha sido devuelta al “matadero de la historia”. En este (segundo) contexto de corrupción generalizada, prevalece el interés sobre el vínculo familiar. Así lo evidencia Richi cuando le reprocha a Tom/Joey que sus excesos causaron un grave perjuicio al intento del mafioso por ascender en esa otra familia elegida y no heredada, la del crimen organizado: “¿Sabes cuánto me has costado? Mucho tiempo y dinero... Me has salido muy caro. No puedes imaginarte, Joey, lo caro que me has salido”. La disputa entre ambos hermanos se dirime entonces como un enfrentamiento entre dos tipologías sociales: de un lado, el individuo sólo ocupado en la acumulación y maximización del beneficio, el gran propietario cuyas relaciones humanas están fundamentadas en el ejercicio del poder y el liderazgo mediante la sumisión; del otro, el pequeño propietario, convertido en líder comunitario al ser capaz de establecer en torno a sí mismo redes familiares y vecinales de solidaridad, simpatía y beneficio mutuo.

La dialéctica entre estos dos modelos sociales redunda en que el acto violento de Tom/Joey, dando muerte a su hermano, haya de ser interpretado como un mecanismo compensatorio y/o equilibrador en el nivel social. La narración retoma aquí del cómic original el motivo temático clásico de las historias gansteriles, en las que la aspiración al rápido ascenso económico y social –uno de los mitos de la ideología capitalista estadounidense (Wood, 1999: 669-70)³⁷⁵– es satisfecha por el uso reiterado de la violencia (Cawelti, 1975: 534-35). Desde esta óptica, el crimen postrero de Tom/Joey resulta no sólo un acto de venganza fratricida, sino, sobre todo, un ejemplo de justicia simbólica: la violencia igualitaria colma así el deseo de equilibrar la balanza entre los materialmente subalternos y los desmanes de las élites económicas. Es fácil, asimismo,

³⁷⁵ En esta línea, Bell (1992) se refiere a la función del crimen en la cultura estadounidense como una “extraña escalera/vía de movilidad social” (*a queer ladder of social mobility*).

identificar en esta acción vengativa el retorno de un motivo paradigmático de la cultura estadounidense: la revancha del mundo rural contra la vileza urbana, de la vida simple y virtuosa de las devotas comunidades rurales contra las dinámicas “impías” del despilfarro y la promiscuidad focalizadas en la gran ciudad. Se explicita así la polivalencia de la violencia formulada como un acto de regeneración individual y colectiva (Slotkin, 1998b). Así entendido, el acto violento, orientado aquí hacia las mismas entrañas de la estructura social, consigue reducir la tensión, restablecer un sentido de equilibrio y justicia. Siguiendo de cerca la influyente lectura del mito de la Frontera del propio Slotkin, Cawelti reseña los principales rasgos de esta violencia igualitaria:

The myth of equality through violence is closely related to the conception of America as a frontier society where violent confrontations are part of the ordinary course of life... In such a setting, violence is normative rather than exceptional, and the hero who can use it for just and valuable purpose is inevitably a leading citizen. (1975: 535)

La acción de violencia regeneradora de Tom contra un modelo antagónico en el orden social es asociada, entonces, con una contundente reivindicación de la figura del hombre blanco heterosexual de clase media. Este circuito de violencia entre clases sociales se origina, según Slotkin, en la reconversión del mito de la Frontera a partir del proceso de rápida industrialización en Estados Unidos. La ética violenta otrora aplicada al proceso de expansión continental es trasladada al entorno urbano de la lucha de clases una vez se certifica el cierre de la Frontera a finales del siglo XIX. La dinámica violenta se traslada, por consiguiente, del combate del Otro racial (el Indio o el afroamericano) al Otro social.

Sin embargo, la referencia al contexto doméstico estadounidense no agota la significación de la violencia en el filme. Así, en opinión de Lowenstein, “Cronenberg’s post-9/11 films offer valuable opportunities for political engagement with the War on Terror” (2011: 63). Completando la ya citada teoría de las cartografías violentas de Shapiro (2009), Lowenstein incorpora una nueva reflexión para situar el hecho violento en un ámbito de disputas globales. Desde esta óptica, el tema de la dualidad prevalente en el filme ha de ser interpretado como una dinámica de reflejos y resonancias entre violencias internas y violencias desplegadas en el ejercicio del poder imperial:

Unlike previous wars, the contemporary war on terror is deployed not only on a distant front but also on a home front. As a result, a mapping of the current violent cartography requires an exploration of its dual spatial deployment. (Shapiro, 2009: 26)³⁷⁶

En este contexto geopolítico contemporáneo, la interpretación de Lowenstein se sustenta sobre el valor del gesto (violento) cinematográfico. El autor adopta de Agamben y Deleuze la consideración del gesto cinematográfico en cuanto acto ético-político que restituye la continuidad en el universo estático de la imagen fotográfica:

Gesture constitutes not only the bedrock of cinematic expression but also the means by which cinema becomes political... The “mediality” of gestures ... allows them to convey means and ends as a single, ongoing process. The result is that cinema, with the gesture as its core expression, invites spectators to perceive actions as a fluidity encompassing means and ends –a “pure and endless mediality” where ethical decisions present themselves at every juncture, not just the endpoint captured in the frozen image. (Lowenstein, 2011: 65-66)

Extrapolando estos argumentos al análisis del filme de Cronenberg, es fácil distinguir cómo el gesto violento –desde la secuencia inicial en el *Diner*– supone la variable dominante de la atribución del cuerpo en el esquema del prototipo heroico. La aparición reiterada de este gesto contribuye, por extensión, al tipismo de los esquemas de suceso, elevando así la dinámica del hecho violento al estatuto de patrón o norma cultural (*script*). Si, como se ha afirmado, el mundo posible del filme revisita algunos de los lugares comunes del mito estadounidense, es en este gesto “liberado” (espontáneo y violento) donde la historia focaliza la expresión de un criterio identitario reconocible y estable. Así, el perceptor-espectador puede discriminar los indicios del texto, atribuyendo aquellos asociados al gesto violento una relevancia composicional (por su uso reiterado en la estructura narrativa) y transtextual (al relacionarlo con una “memoria cultural codificada”, entre otros en el género *western*). Este carácter normativo del gesto violento ya no es sólo articulado en clave de cultura nacional –como recoge la cita previa de Cawelti– sino que indica, igualmente, un modo de acción (un *habitus*) en el

³⁷⁶ El criterio acerca de la singularidad de la Guerra contra el Terror tal y como lo establece Shapiro ha de ser, no obstante, matizado. Como bien argumenta O’Brien (2006), las guerras libradas por Estados Unidos durante el siglo XX –y también en los comienzos del XXI– han sido siempre ocasión para implementar acusadas reconversiones en política interior.

escenario mundial. Los peligros de la interiorización del gesto violento, su constitución en práctica sancionada y moralmente aceptada, resultan evidentes. El (sin)-sentido de la violencia aboca al cuerpo a la repetición irreflexiva de un gesto desprovisto de toda ética:

La huella de la violencia es indeleble... no se puede recurrir impunemente a ella. Es la lección de *Una historia de violencia*, la del engranaje, la de la transmisión de la violencia, en una genealogía de la violencia que se inscribe en los cuerpos y anula la mente, entumece la conciencia, impide la toma de conciencia. (Imbert, 2010: 361)

La violencia pervive en el cuerpo, en el “horror del gesto corporal” (Lowenstein, 2011), convertida en una suerte de mecanismo instintivo (acto reflejo o rutina del gesto) que deniega (o proporciona acomodo moral a) la memoria que le dio forma, tanto como a la reflexión que permitiría ponerle fin. Trasladado al ámbito de las políticas globales del nuevo siglo, el gesto violento estadounidense favorece un marco de relaciones basado en la hostilidad perpetua y beligerante, un mundo hobbesiano constituido por “historias de violencia compartida” (Lowenstein, 2011: 74):

The promise of violence lives on in the body, even if the mind surrenders to tortured surrender about identity. In the globalized contexts of *A History of Violence* and *Eastern Promises*, this violent body and defeated mind form a vision of external aggression cut off from internal reflection –of contemporary geopolitics as a sleepwalk from one destructive act to the next. (2011: 75)

Ante el despliegue de esos imaginarios espaciales globales de la era del terror en los que la identidad norteamericana se conjuga según el modelo de la *war-as-policy* (Shapiro, 2009: 18), la noción del cuerpo podría aún reinstaurar un sentido ético alejado de la dinámica agresiva. Para ello se hace necesario abandonar aquello que Butler denomina la “distribución diferencial del dolor” (2006: 14), basada en un juicio altamente selectivo sobre qué vulnerabilidad ha de ser protegida y qué cuerpos son descartables. Lo que para Butler supone el inicio de una ética de la no violencia encuentra también un correlato imaginario-ficcional en la cinta de Cronenberg. En la misma, la mostración de una violencia cruda y explícita, y de sus nefastas consecuencias para el correcto desempeño de la institución familiar, advierten de la necesidad de una nueva toma de conciencia. Según establece el propio Cronenberg,

dicha conciencia sólo puede dimanar del reconocimiento acerca de la frágil naturaleza corporal humana (su mortalidad irremediable). A través de la política del gesto violento, el filme invita, de forma simultánea, al abandono de las retóricas abstractas (el frío lenguaje de las estadísticas de guerra) y –sin erradicarlo por completo– al cuestionamiento de la épica trascendente del mito (el uso legítimo de la violencia). Se trata, en definitiva de “deshacer el gesto” del “sujeto violento estadounidense” de la era del terror, de poner fin a la retórica de la confrontación cimentada en mitos nacionales de largo asiento:

En los últimos meses, se ha instaurado un sujeto a nivel nacional, un sujeto soberano y extrajurídico, violento y centrado en sí mismo; sus acciones constituyen la construcción de un sujeto que busca restaurar y mantener su dominio por medio de la destrucción sistemática de sus relaciones multilaterales, sus lazos con la comunidad internacional. Se sostiene a sí mismo, busca reconstituir su totalidad imaginaria, pero sólo al precio de negar su propia vulnerabilidad, su dependencia, su exposición, mientras explota esos rasgos en los otros, convirtiendo esos rasgos en “lo otro” respecto de sí. (Butler, 2006: 68-69)

Para salir de la encrucijada del círculo violento, Cronenberg propone entonces la creación de una conciencia de lo corpóreo (*body consciousness*) a partir de la que vehicular un modelo ético viable sobre el principio de la no violencia. La narración se detiene así en exponer ante el espectador el resultado inmediato de la práctica violenta. Lo traumático del hecho violento se asocia, de forma literal, a la herida corporal. La construcción fílmica no priva al espectador de asistir a la mostración de una sucesión de cuerpos ultrajados: la boca sanguinolenta de Leland, la nariz destrozada de Charlie, el rostro ensangrentado de Bobby, el rostro sin vida del tuerto Fogerty, la sien de Richi perforada por una bala, la espalda magullada de Edie tras la escena de sexo brutal en las escaleras... El encadenamiento de episodios de violencia –a pesar de retener su función catártica característica– pretende, no obstante, poner en cuestión la fidelidad espectacular hacia el prototipo heroico. El espectador puede percibir en Tom/Joey –porque así lo muestra la narración– la esencia de una brutalidad desproporcionada e innecesaria, de un instinto homicida innato que sobrepasa cualquier criterio de autodefensa y de justificación del comportamiento violento.

Sobre estas contradicciones se conjugan las valencias del ideograma de la violencia en el texto. La aparente estabilidad del régimen diádico –la contraposición entre una violencia anómica, opresora y/o agresiva (-) y una violencia justificada, igualitaria y/o defensiva (+)– es pronto cuestionada. La distinción estricta entre ambas valencias es neutralizada por la destrucción gradual de la consistencia del personaje (Bordwell, 2008: 120). El reconocimiento progresivo del héroe que la narración proporciona al espectador somete, por ello, a una extrema torsión al régimen dicotómico del ideograma de la violencia, hasta acabar agotándolo. Este estado de bloqueo es el resultado del desvelamiento de un engaño y del *cambio radical* operado por el personaje (Bordwell, 2008: 118-20). Ello conlleva la creación de un nuevo régimen perceptivo y epistémico: el dominio de las pesadillas en el inicio del filme ha derribado ya por completo las barreras de la utopía (la irrealidad) de un microcosmos seguro y ha impactado con violencia (literal) en el epicentro mismo del hogar familiar. Desde esta nueva perspectiva, se hace imposible restablecer ya las dicotomías claras, los “significados estables” y las “certezas morales” capaces de sostener sin vacilaciones el mito estadounidense.

En el mundo posible del filme, la violencia ha de traspasar, según su propio realizador (citado en Thomson, 2007), el dominio de lo estético con el objetivo de lograr una experiencia física y emocional completa por parte del espectador. Sólo desde aquí se hace posible reevaluar el factor trágico desencadenado por la violencia y su problemática adscripción cultural en la historia estadounidense. La propuesta del filme alude así a la necesidad de reconsiderar la política de los gestos violentos heredados. Confrontando diferentes manifestaciones (anómicas, justificadas, igualitarias...) de un mismo hecho matricial (la violencia), la narración invoca, por la vía de la indisoluble síntesis entre emociones y cognición, a la creación de un nuevo imaginario.

6.4.5. La expiación del gesto (o el adiós a las armas).

No resulta casual que las dos reflexiones más conscientes y complejas sobre la violencia en el cine norteamericano de la era Bush representen la muerte figurada del gesto violento recurriendo a una vieja simbología. Tanto *Una historia de violencia* como el filme de Clint Eastwood *Gran Torino* (2008) escenifican el abandono de la violencia aludiendo a inequívocas metáforas de redención. La muerte del mito es, de esta forma, sólo posibilitada mediante el despliegue de toda su carga ritual,

esquemática en la trama y sustentada sobre el poder alusivo de una iconografía perdurable. Lo que Jewett & Shelton-Lawrence (1977) denominan “conciencia monomítica estadounidense” proporciona así los patrones de sentido con los que certificar el momento mismo de su extinción (¿definitiva?); como si la desaparición del código sólo pudiera ser computada de acuerdo a los signos provistos por la lógica interna del propio código³⁷⁷. Ello complejizaría al extremo la alternativa de la generación viable de nuevos sentidos, mas esta es, al menos, la vía emprendida por las cintas de Cronenberg y Eastwood para dejar atrás la violencia inherente al mito estadounidense.

La redención de Tom Stall/Joey Cusack en *Una historia de violencia* se produce justo tras la escena (marcadamente irónica) del asesinato de su hermano Richie. El espectador asiste de nuevo a esa particular tensión entre la violación (paródica) del canon y la instantánea restitución de su valor primigenio; estrategia que en el filme monitoriza el progreso de la trama a partir de las negativas y refuerzos entre sus núcleos y satélites narrativos. A la consumación de la muerte fratricida le sigue el instante de la expiación. En una secuencia construida sobre ocho planos tomados desde tres emplazamientos de cámara distintos, el perceptor-espectador observa cómo el acto violento es revinculado a una estructura ritual para dotarlo de un sentido pleno. En primer lugar, se distingue a Tom/Joey avanzando, en plano general, a través de un prado: su minúscula figura en movimiento sobresale sobre el fondo (en último término) de la mansión de Richi Cusack. El borde inferior de la imagen es ocupado por las aguas de una laguna hacia la que se dirige el protagonista atravesando un templete instalado en la orilla. La cámara realiza un elegante movimiento de aproximación hacia la figura humana, desplazándose en una panorámica hacia el lado izquierdo de la imagen. El siguiente corte muestra a Tom/Joey ya cercano a la orilla; se distingue su camisa abierta y salpicada de sangre, la cruz que le cuelga del cuello y la pistola que aún sujeta en su mano derecha. La narración emplaza entonces al espectador en el contraplano a la imagen precedente: la figura de Tom/Joey, de espaldas a cámara y en plano general, se recorta sobre el fondo de la laguna.

³⁷⁷ “The cinema of postmodernity suggests a society no longer able to believe fully its received myths (the law of the father, the essential goodness of capitalism, the state, religious authority, the family). Yet it is also unable to break with these myths in favor of a historical materialist view of reality” (Sharrett, 2001: 319).



La expiación de Tom Stall/Joey Cusack.

Tras ello, se alterna entre los tres puntos de focalización de la escena para mostrar el momento en que Tom/Joey, exhausto, lanza el arma al río y se despoja de la camisa: además del crucifijo, sobresalen la venda que cubre su hombro derecho y las manchas de sangre que manan de la propia herida, salpicando el pecho del protagonista. En un gesto de gran expresividad, Tom/Joey cae pesadamente sobre sus rodillas y estira los brazos para lavarse la cara y las manos con el agua de la laguna. La narración corta a un plano frontal, más cercano que los anteriores a la figura del protagonista, y permanece fijo sobre su rostro y sus hombros, con la cruz colgando ahora de manera más ostensible y perceptible para el perceptor. Así encuadrado —en un primer plano subrayado por un crescendo dramático del tema musical extradiegético que acompañará ya a la narración hasta la conclusión del filme—, Tom se arrodilla ante el espectador y se somete a la experiencia de la depuración de su falta. Mediante el uso de una simbología explícita, la narración invita al espectador a adherirse a la expiación de la culpa del protagonista. En este momento son activados significados sólidamente incrustados en un imaginario cristiano que excede las referencias y espacios culturales concretos: el ritual del bautismo es invocado para significar el tránsito entre una muerte y un renacimiento. El espectador se halla, así, en presencia de un hombre que busca redimir su alteridad enterrando la memoria de su pasado violento. En un filme donde los significantes “en fuga” (contradictorios, lúdicos e inestables) corren el riesgo de acabar volatilizando la unidad de sentido total del texto, el instante de la redención reinstaura la conciencia monomítica y, con ella, una cierta teleología (y política) del relato.

Con anterioridad en la historia, se ha asistido a la confesión de Tom en el hospital, tras el episodio de la anagnórisis. Imprecado por Edie –todavía conmocionada por el acontecimiento–, Tom cuenta cómo puso fin a Joey, ese “otro yo” violento y codicioso: “Me fui al desierto y acabé con él. No renací hasta que te encontré, porque yo no era nada”. De nuevo, el recurso a los esquemas del simbolismo cristiano: la travesía por el desierto como epítome de la ordalía redentora y el valor “sagrado” del vínculo familiar. ¿Ha de creerse, entonces, que este segundo “alumbramiento” imaginario del protagonista–logrado tras una “regeneración violenta” y fratricida– ha de ser el último? ¿Existe un ámbito de identidad más allá del círculo de la violencia? Lo que la narrativa del filme de Cronenberg ha ofrecido llegados al “instante redentor” es la reedición, “anotada” y sobreexpuesta en sus puntos oscuros, de una misma mitología. Los mecanismos de la historia han vuelto a registrar esa “discriminación o selectividad mítica” (*mythic selectivity* [Jewett & Shelton-Lawrence, 1977: 201]) a través de la cual la percepción del mundo real resulta filtrada por el paradigma del monomito. Como indican los propios autores, “monomythic materials provide moralization for hostile and aggressive behavior” (1977: 201), con lo que la reproducción de esta función básica del monomito empuja la resolución de la historia hacia un espacio de ambigüedad. El epílogo en el hogar –al que se volverá en breve– no logra romper del todo esta indeterminación, aunque sí sirve, al menos, para presentar una evaluación más ajustada en el cierre definitivo del relato.

Partiendo de materiales muy similares, *Gran Torino* ofrece, por el contrario, una resolución más diáfana en sus implicaciones ideológicas. El sacrificio final del protagonista, Walt Kowalski (Clint Eastwood), supone un acto de redención plena con el que se garantiza el restablecimiento del equilibrio para la comunidad de Michigan en la que habita. A lo largo del metraje, la narración ha expuesto el desmontaje progresivo del prototipo heroico del héroe violento y redentor (el monomito), encarnado aquí por uno de sus rostros (y cuerpos) más idiosincráticos³⁷⁸. Los atributos y acciones del

³⁷⁸ Como apunta Heredero, Walt Kowalski “es un personaje trenzado con los mimbres que el propio Eastwood se ha dado a sí mismo, una síntesis a modo de suma y compendio, una reconsideración otoñal – envuelta en ecos mortuorios– de su propia figura cinematográfica, del arquetipo que película a película ha venido cincelandando hasta ahora” (2009b: 14). De la misma opinión es Quintana, quien ve en *Gran Torino* “una obra crepuscular en la que [Eastwood] entierra a su propio personaje después de resucitar las constantes de su filmografía” (2009: 11). Losilla incide en esta misma perspectiva analítica aludiendo a cómo el realizador y actor norteamericano “da por clausurada su peculiar revisión del *thriller* y del *western* convirtiéndose en una parodia de sí mismo y de su propio icono, un autorretrato inmisericorde que funde realidad y ficción, actor y personaje” (2009: 8). Para Weinrichter, por su parte, la cinta opera la

personaje de Eastwood invocan un legado heroico que la narración del filme procesa mediante el uso de esquemas transtextuales³⁷⁹. Se trata, de nuevo, del justiciero al margen de toda ley, el protector de mujeres e impenitente defensor de los oprimidos. De tal forma, las vicisitudes de este veterano de la guerra de Corea y ex empleado de Ford (un anciano terco y amargado, recluso en un vecindario donde la diversidad racial ha abolido el orden que él mismo representa) han de ser proyectadas sobre las figuras heroicas encarnadas por Eastwood con anterioridad. Con la “autoinmolación” del protagonista –acribillado a balazos, sin oponer resistencia, por un grupo de violentos pandilleros de ascendencia asiática–, la película escenifica un acta de defunción metafórica, pero permite, al tiempo, la génesis de un nuevo modelo identitario. Para ello, la narración inscribe el proceso ritual completo (el adiós postrero al héroe), partiendo del entierro inicial de su esposa y mostrando, después, su acto de arrepentimiento, su sacrificio público, la ceremonia de su funeral y la lectura de su testamento.

Tanto Tom Stall como Walt Kowalski representan, con diferentes matices, un “estadio terminal” de la imagen del héroe, la constatación de un gesto agotado. Si como afirma Weinrichter, “*Gran Torino* expresa la ansiedad que puede sentir el hasta ahora portavoz hegemónico de la ideología oficial americana” (2009: 17), lo mismo podría afirmarse del prototipo heroico presente en *Una historia de violencia*. Se trata, por ello, de héroes que manifiestan el “lado de sombra”, la fuente de un conocimiento histórico en el reverso del mito. Como afirma Heredero en referencia al protagonista de *Gran Torino*, este prototipo heroico se encuadra en el interior de otro imaginario mítico:

Imaginario mítico –ligado a la oscuridad de la noche y de la violencia, de la guerra y de la culpa– del que parece prisionero. Es un personaje que viene de muy lejos (de una tradición vinculada al cine de género, que ancla sus raíces en

revisión del prototipo heroico del monomito estadounidense situándolo fuera de su marco genérico natural, evidenciando, de tal forma, la ineficacia tanto de su modelo ético como de sus acciones (las ya obsoletas rutinas del gesto violento): “En un ejercicio de revisionismo sólo comparable al que emprendiera John Ford con John Wayne, [Eastwood] ha cuestionado de forma creciente el uso y los efectos... de la violencia concebida como elemento supremo de expresión y de estilo” (2009: 17).

³⁷⁹ Pese a las obvias diferencias entre las carreras de ambos intérpretes, tanto Eastwood como Viggo Mortensen evocan “cuerpos heroicos” paradigmáticos de la ficción cinematográfica. La vasta trayectoria del octogenario Eastwood constituye por sí misma –como registran las citas de la nota previa– la evolución completa de un patrón heroico del cine estadounidense. Por otro lado, la imagen del Mortensen de *Una historia de violencia* interpela, asimismo, a otro héroe actuado por el actor de origen danés: el Aragorn de la trilogía de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*), representación emblemática de la heroicidad clásica en la gran pantalla del siglo XXI.

el *western* y en el *thriller*), que se alimenta de una mitología cinematográfica, pero que se encuentra sumergido, de pronto, en la verdadera América de hoy, en las calles del país real. (2009b: 15)

Por medio de esta colisión entre “la leyenda filmica y el país real” (Heredero, 2009b), ambos personajes acarrean “todas las cicatrices posibles de un país en perpetuo estado de histeria” (Losilla, 2008: 9): Walt por su condición de excombatiente de ultramar, Tom por su pasado criminal en el corazón mismo del salvajismo capitalista y urbano norteamericano. Si, como sostiene Butler, “las formas dominantes de representación pueden y deben ser destruidas para que algo acerca de la precariedad de la vida pueda ser aprehendido” (2006: 20), la forma en que este proceso toma forma en los filmes reseñados dista de ser idéntica. En *Gran Torino* se explicita la transmisión de un legado (Heredero, 2009b: 15; Losilla, 2009: 9), una herencia que es también la manifestación de una renuncia al pasado y a los orígenes propios (Losilla, 2009: 8). La narración de *Gran Torino* lo explicita mediante ese plano final en el que una pareja de adolescentes –representantes de unos Estados Unidos auténticamente multiculturales– enfila hacia el futuro en el interior de un coche (un símbolo nacional) legado por una figura heroica consciente de su ocaso:

Gran Torino vendría a ser algo así como una radiografía –impresionada sobre emulsión testamentaria– del choque metafórico entre la América de Obama (el país multirracial que debe aprender a convivir tomando como referencia nuevas bases generacionales) y el imaginario mítico alimentado por una cierta línea de cine americano que recorre los últimos cuarenta años. (Heredero, 2009b: 14)

Si *Gran Torino* proporciona un “lúcido exorcismo” (Heredero, 2009a) contra el legado violento del mito de América, exponiendo la “agonía del gesto”, y abriendo un porvenir más allá de la función vigilante y sancionadora del hombre blanco, cabría preguntarse qué ofrece el filme de Cronenberg a cambio de exponer al espectador a similar declive. En otras palabras, ¿qué queda una vez ha sido desmantelada la salvaguarda del “patrimonio estético”? Una vez vaciado el mito, la narración de *Una historia de violencia* apenas presenta algo con que rellenarlo, con lo que suplir el efecto traumático de su ausencia.



La redención heroica y la vía hacia un nuevo imaginario en *Gran Torino*.

El regreso a casa de Tom/Joey tras ajustar cuentas con su pasado en Filadelfia no da paso a la tradicional función de la celebración, culmen emocional del relato clásico. El espectador acompaña al protagonista en su retorno al hogar: la narración lo muestra, dubitativo, en plano medio y cobijado en la oscuridad. En el interior, una cena bajo una luz mortecina: Edie y los hijos de la pareja sienten la llegada del padre por el ruido de la puerta. Otro plano medio (de Edie) fija en ella con fuerza el centro dramático de la acción en el interior de la casa; viste de negro y su cabeza permanece gacha cuando la figura de su marido se recorta contra el marco de la puerta del salón. Tampoco él, enfocado en primer plano, es capaz de levantar la vista para confrontar la de su esposa. Es la menor, Sarah, la que inicia la maniobra de readmisión de la figura paterna: se levanta de la mesa y toma un plato para servir la cena a su padre. La mirada de Jack, oscilando entre ambos focos de interés dramático de la escena, vehicula el cruce (*râcord*) de miradas entre el matrimonio protagonista. Tom se sienta a la mesa y su hijo le acerca la bandeja para que se sirva. Es sólo entonces cuando las miradas de ambos cónyuges, salpicadas de lágrimas, colisionan en el espacio de la habitación. En este instante,

The film ruptures illusions of a peaceful home protected from the chaotic violence outside it. Instead, this home's mirage of peace depends on the violence hidden within it, silent but essential. What does the future hold for a family –for a nation, perhaps– that can no longer dwell in the comforting myths of inside and outside? Can it survive in the face of this knowledge? (Lowenstein, 2011: 68).

La narración no tiene nada más que ofrecer en este momento, pero sin embargo, según recuerda la última nota del guión original del filme: “Hay esperanza”.



El cierre narrativo: la posibilidad del germen de un nuevo imaginario.

6.4.6. Conclusiones.

Como se ha argumentado desde las primeras líneas del presente análisis, *Una historia de violencia* dista de guardar una relación unívoca y nítida con el mito (estadounidense) invocado. De ello se deriva que la articulación de los ideogramas del texto se sitúe en una dialéctica nada confortable respecto a la mentalidad neoconservadora imperante en la Norteamérica de Bush. Inserta en el proceso de revaluación del legado cultural estadounidense característico de este momento histórico, la cinta de Cronenberg explora –como ya se observara también en *La niebla*– el territorio de la *culpa americana* (Balló & Pérez, 2012: 257-58). Desde esta perspectiva, los paralelismos entre ambos filmes son evidentes: el filme de Darabont deniega la preservación del núcleo familiar que *Una historia de violencia* sí sostiene (aunque precariamente) como resguardo y núcleo último del sentido de pertenencia y tradición históricas. No obstante, al igual que en la adaptación cinematográfica de Stephen King, el ideograma del liderazgo es pervertido: bajo la máscara del prototipo heroico germina la semilla de la propia destrucción del tejido colectivo.

En el filme de Cronenberg, la ejemplaridad comunitaria y la función patriarcal se presentan apenas como la faz civilizada de una violencia “vigilante” que aguarda el momento de reaparecer y envolver en su manto la totalidad del microcosmos social del hogar y el grupo o colectivo. De igual forma, el ideograma de la inocencia experimenta una reversión de sus valencias dicotómicas y sobredeterminadas (+ vs. -) para acabar enterrado en la ambigüedad que informa el mundo posible contenido en *Una historia de violencia*. La transformación del protagonista acarrea, en este sentido, la corrupción del seno familiar (también Edie y Jack son presa de la violencia) y la destrucción de la fachada edénica del Jardín norteamericano.

Por último, el ideologema de la violencia se instituye en el vector principal a través del cual se elabora un discurso sobre la función y valorización del hecho violento en la cultura estadounidense. De tal forma, la violencia se presenta como un fenómeno connatural, proteico y polivalente dentro del marco cultural estadounidense. El recurso a la violencia proporciona en el filme la solución para canalizar dilemas e intencionalidades humanas contrastadas. Ya sea de manera explícita o encubierta, el gesto violento alivia el conflicto de clases o sirve para combatir los objetos de la aversión social. Es mediante la sobreexposición de una violencia “eficiente”, instintiva y excesiva que la narración muestra al espectador la contracara de la moralidad y legitimidad culturalmente codificadas en el gesto violento del patrimonio estético estadounidense. La violencia deviene, en conclusión, la vía de acceso a una experiencia del horror oculta bajo la epidermis del sueño americano (la manifestación de lo terrorífico, el contenido de las pesadillas).

Si, tal como recogen Balló & Pérez, la *anagnórisis* propicia “el reconocimiento del propio pasado histórico con la asunción de un nuevo estado de conciencia” (2012: 258), el filme de Cronenberg opera dicha maniobra en forma de espectáculo de *guilty pulp* (Edelstein, citado en Beaty, 2008: 8-9). La búsqueda de la redención por el reconocimiento/revelación sólo se facilita mediante la reiteración de los mismos gestos y convenciones que construyen el mito original: idéntico prototipo heroico para certificar su defunción, análoga violencia para evidenciar sus consecuencias nefastas... Esta renuencia a abandonar el valor último del mito refuerza la idea de que no existe condena total del mismo que no conlleve, al mismo tiempo, la pérdida definitiva de la identidad. En el desafío de afrontar, con todas sus implicaciones incómodas, el trance hacia un nuevo modelo identitario, *Una historia de violencia* camina siempre “en el filo”, dejando al espectador a medias de una revelación (esta sí) crucial. La narración lega, en su lugar, el momento de la toma de conciencia sobre la pérdida; esto es, el inicio del trauma mismo.

En opinión de Lowenstein, las obras de Cronenberg durante la era Bush llevan a primer término la cuestión de la visión y la (auto)representación: “the stakes of vision, the struggle over what we see and how we see it, concern with an unprecedented urgency the way we live here and now” (2011: 78). A los perceptores-espectadores del filme les queda confiar en que el final de la narración los haya emplazado en el umbral de un nuevo régimen perceptivo y epistémico. De esas dos miradas implorantes que

convergen sobre el espacio de una lúgubre cena familiar podrá nacer, quizá, una nueva forma de conciencia, un nuevo sentido de la vulnerabilidad. Y con ellos, la posibilidad de un nuevo imaginario, radical y más allá de la “sombra” de la violencia.

Capítulo 7: Conclusiones.

“El problema político esencial para el intelectual no es criticar los contenidos ideológicos que estarían ligados a la ciencia, o de hacer de tal suerte que su práctica científica esté acompañada de una ideología justa. Es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad”.

Michel Foucault, *Microfísica del poder*.

A lo largo de esta investigación se han presentado conclusiones parciales aplicadas a cada uno de los capítulos y secciones de la misma. A manera de cierre, se proponen ahora unas conclusiones finales que retoman las hipótesis de trabajo fijadas de inicio.

El primer par de hipótesis planteadas sostenía, por un lado, que el imaginario social estadounidense es aún dependiente, en gran medida, de un depósito de fuentes míticas, de significaciones instituidas y de singular arraigo en la conciencia nacional. Derivada de esta primera hipótesis, se establecía que la ideología neoconservadora había hecho uso de dicho arsenal mitopoético para promover políticas de dominación en el ámbito doméstico e internacional. Ello presuponía una profunda re-significación del imaginario social norteamericano tras décadas de hegemonía liberal-demócrata. Con el objetivo de verificar estas premisas, la primera parte de la investigación se ha ocupado en definir un concepto operativo de imaginario social en relación con otros términos adyacentes (mito e ideología, principalmente), los cuales, en su conjunto, han constituido la base del proyecto sociocrítico que ha inspirado esta investigación.

En este sentido, el imaginario social puede ser definido como un sistema o estructura cambiante de percepciones, cogniciones, afectos y principios para la acción que constituyen y condicionan los marcos de lo posible en un contexto humano determinado. El imaginario social se vincula, necesariamente, con los procesos de producción del sentido por y para la colectividad, con la construcción de un mundo significado a partir de las intimaciones del entorno físico y natural, y, por ello, alude a la problemática central de la identidad. En la intersección entre el imaginario social y la

imaginación individual se ha partido de la naturaleza coercitiva de las significaciones imaginarias sociales; esto es, de la consideración del imaginario social como ámbito prefigurador de la aprehensión de la/s realidad/es por parte de los sujetos. De este hecho se deriva la filiación de la teoría del imaginario aquí expuesta con el pensamiento social de autores como Durkheim o Castoriadis (la que en esta investigación se ha denominado visión sociológico-(des)legitimadora del imaginario social).

En paralelo, ello ha supuesto que la formulación del concepto de imaginario social haya sido reconducida hacia un paradigma hermenéutico-cognitivo asociado a las teorías de esquemas. La noción inicial de esquema en Bartlett (1995/1932) ponía ya el énfasis en la fusión de imaginación, percepción y memoria; de donde germina el estrecho vínculo, aquí argumentado, entre cognición e interpretación, entre modos de percibir, interpretar y actuar en el mundo. Puesto en relación con los términos de ideología y mito, el imaginario social viene a constituir un macro-sistema o elemento generador de sentidos que engloba dichos términos, marcando, al mismo tiempo, la eventualidad del cambio, el espacio de una potencial re-configuración o re-esquemmatización de las percepciones, los conocimientos y las acciones. Si el mito alude a una narrativización sustancial y legitimadora de la experiencia, y la ideología a una desviación dogmática y evaluativa de la percepción y la creencia, el imaginario ha de interpretarse como el sustrato del que dimanan ambos, la expresión de una “creatividad social”, profunda y radical, que posibilita la re-significación constante del contenido mítico y/o ideológico.

La manifestación más evidente del imaginario social se produce, como también se adujo, ante los escenarios de crisis, antes las fallas en el régimen de verdad instituido. Los Estados Unidos de principios del siglo XXI se ajustan a tal escenario, constituyendo un entorno en el que el proceder del imaginario puede ser evaluado en la medida de su capacidad para proveer nuevos modelos identitarios o, por el contrario, para atenerse a las certezas de los modelos heredados. Aquí se ha defendido que, ante el desafío traumático o “disonancia cognitiva” inducida por la casuística histórica (el “acontecimiento 11-S” como detonante), la cultura norteamericana viró hacia el legado de sus fundamentos (míticos) colectivos. Esta re-mitificación fue dirigida desde instancias oficiales, a través del aparato político y mediático, para acabar resultando en una de las más influyentes fantasías utópicas de la historia de la comunicación moderna (Jameson, 2003: 58). Una utopía conjugada, en realidad, en forma anti-utópica: una

fantasía colectiva urdida en forma de revitalización patriótica, de sentimiento de dolor, pavor y luto intersubjetivos. De ello se deduce que la recuperación del legado mítico fuera instrumentalizada ideológicamente, sometida a los dictados de un poder hegemónico, y que, consecuentemente, se bloqueara la emergencia de nuevas percepciones, de un nuevo imaginario capaz de re-significar las coordenadas identitarias de la nación norteamericana.

No obstante, según se ha afirmado en esta investigación, la reactivación del componente legitimador más profundo del imaginario (el mito) acabó poniendo en evidencia el agotamiento de una ideología política (el neoconservadurismo). Esta había nacido en el terreno de la crítica cultural del medio siglo norteamericano con el objetivo preciso de refundar el sistema de legitimaciones vigente. Tras un período de encubación y reforzamiento, con la llegada al poder de Ronald Reagan se evidencia el “asalto” neoconservador al imaginario social estadounidense. En la segunda parte de esta investigación se han detallado las fuentes doctrinales, las fuerzas concurrentes, los hitos históricos y los principios heterogéneos que permitieron al neoconservadurismo moldear durante tres décadas la mentalidad norteamericana. De acuerdo con las opiniones de otros autores, aquí se ha sostenido que el neoconservadurismo supone una forma de pensamiento y praxis políticas netamente posmodernas. Esta condición dispar y mutable del neoconservadurismo le permitió cimentar pactos productivos con otras tendencias (del neoliberalismo económico al tradicionalismo de la Nueva Derecha Cristiana), a través de los que se fue fraguando el reajuste del mundo de las significaciones instituidas (el imaginario) operativo en el contexto nacional y cultural estadounidense.

Trasladando estos mismos debates al campo de las representaciones cinematográficas, se ha comenzado la indagación acerca de la relación entre imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos atendiendo a las vías teóricas abiertas hasta la fecha en el campo de los estudios fílmicos. Ello ha supuesto un esfuerzo de sistematización encaminado a proporcionar bases epistemológicas sólidas para futuros estudios. La hipótesis subyacente, en este sentido, ha sido la escasa concreción y el “impresionismo” teórico-metodológico con los que el estudio de los imaginarios fílmicos ha sido afrontado, en la mayoría de las ocasiones, hasta la actualidad. La propuesta aquí presentada ha pretendido proporcionar una cobertura amplia de este objeto de estudio a partir de la cual puedan erigirse futuras investigaciones vinculadas a

diferentes ámbitos y teorías, preferentemente en el campo de la humanística y de la actual teoría cultural. En su definición exacta en el marco de esta investigación, el imaginario fílmico ha sido re-ligado al imaginario social a través del nexo con el pensamiento narrativo. Esta ligazón ha permitido situar de manera más adecuada el objeto de estudio, estableciendo una analogía entre la cualidad radical del imaginario social y la “apertura del sentido” en los “mundos posibles” de la ficción. La premisa capital la ha constituido aquí que las ficciones “importan” (Jenkins, 2006: 98), que las mismas son los “agentes del cambio” (Kermode, 2000: 47-48), los elementos que permiten comprender el “aquí y el ahora”, abriendo, de manera simultánea, “variaciones imaginativas” (Ricoeur) sobre lo real.

Esta analogía ha permitido precisar la función especular y, al mismo tiempo, constitutiva de los imaginarios fílmicos en relación con los imaginarios sociales. Se ha ahondado, para ello, en las posibilidades de un enfoque hermenéutico-cognitivo nacido de las sinergías entre las teorías narratológicas de Bruner y la neohermenéutica crítica anti-fundamentacionista de Ricoeur. En el diálogo entre ambas reflexiones teóricas se ha (re)construido en esta investigación un modelo de estudio del imaginario social a través del imaginario fílmico que es, a su vez, un enfoque crítico. Dentro de dicho enfoque, el análisis ideológico se encamina hacia el discernimiento acerca de la emergencia, o bloqueo, de nuevas percepciones o modos de imaginar lo colectivo. En el centro de este proceso de continua recreación del sentido se sitúa un espectador reconfigurado como entidad interpretante, como dispositivo anclado en la historia. Con el objetivo de reinstaurar al perceptor-espectador como sujeto interpretante se han enfatizado aquí los procesos inferenciales y empáticos que han de garantizar la auto-comprensión por el texto, pero también la “crítica de lo real” y la “variación imaginativa” sobre la identidad propia. De este posicionamiento surgen convergencias posibles con otros enfoques, como la *teoría del emplazamiento*, que también abogan por el “reencuentro” del espectador con lo real a partir de la experiencia de la proyección y el desplazamiento por medio de la imagen cinematográfica (Cuadrado, 2003).

El foco de atención ha sido establecido en el cine de ficción comercial del Hollywood de la era Bush para calibrar, así, las potenciales sinergias entre el “climaterio”, o lento declive, neoconservador y la producción hollywoodense de imágenes para las pantallas globales. La línea interpretativa seguida en esta investigación ha conducido hasta una conclusión principal: el cine norteamericano de la

primera década del siglo XXI supone un *cine transicional*. Dicha transición ha de entenderse aquí como la posibilidad de promover nuevas significaciones con las que revitalizar, o abandonar de manera permanente, un imaginario agotado. La imprecación al mito operada por la oficialidad político-mediática norteamericana de la era Bush encuentra en los imaginarios fílmicos de Hollywood una conjugación ambigua. En lugar de asirse con firmeza a las “certezas morales” del mito de la excepcionalidad estadounidense, los imaginarios fílmicos de principios del siglo XXI patentizan un descreimiento más incómodo que los inocuos juegos metagenéricos y desmitificadores de gran parte de la producción hollywoodense de la era Clinton. Como se ha notado al someter a escrutinio las particulares valencias ideológicas de la aquí denominada trama prototípica, la inocencia prístina del relato –esa que es invocada desde los centros rectores de la vida política en la era Bush– resulta incapaz de imponer su vigencia en el corpus de filmes analizados. Cuando así lo intenta, como es el caso en el prototipo heroico del Batman de Nolan o en la comunidad asediada del filme de Shyamalan, prevalece una suerte de “mala conciencia” histórica que emborrona los límites del relato.

Ha sido precisamente la condición de “textos límite” de los cuatro filmes seleccionados la que ha permitido sopesar la incapacidad “générica” del cine norteamericano de la era Bush para proporcionar nuevos itinerarios de sentido para el formato quebradizo de su trama prototípica. Con ello no se ha pretendido establecer una norma común e inapelable capaz de explicar la totalidad del cine de la época, pero sí notar que, en mitad de una deriva histórica enarbolada por los valores y las esencias del proyecto nacional estadounidense, el imaginario fílmico hollywoodense evidenció la inestabilidad del aparato simbólico sobre el que se asienta tal proyecto. De la remitificación precaria a la reiteración en el vínculo traumático como principio de comunidad; de la renuencia a identificar perfiles y rostros claros de la amenaza a la aniquilación del modelo heroico violento y la caída en la anomia, el imaginario fílmico de la era Bush vuelve a delimitar los perfiles inciertos del *texto incoherente*.

Con dicho término, Wood había aludido a la confrontación ideológica en el seno de las narrativas cinematográficas de la década de 1970. Antes de que la gran movilización re-significadora del reaganismo devolviera el vigor al mito de la excepcionalidad estadounidense, el cine de Hollywood habitó en un marasmo de sentidos contradictorios, de vías difusas a través de las que se traslucía que el “impulso en pos

del ordenamiento de la experiencia [había] sido visiblemente derrotado” (Wood, 2003: 43). Detrás de la sensación de deslegitimación imperante se sentía aún la quiebra de la conciencia norteamericana a resultas de la derrota en Vietnam. Esta ausencia de significaciones centrales no puestas en cuestión por el devenir histórico parece ser el idéntico punto de partida para el tránsito aludido con anterioridad. En este caso, el entorno por explorar para el imaginario fílmico del Hollywood del siglo XXI es aquel que va naciendo tras el ocaso de un régimen de verdad pergeñado durante el último medio siglo. La duración de este tránsito habrá de depender de la capacidad de las significaciones imaginarias para concebir nuevas maneras de pensar lo social. Este es el límite último que las narrativas cinematográficas del corpus analizado se muestran reacias a cruzar, prefiriendo, por el contrario, persistir en el espacio mitogénico de un relato en descomposición.

La nueva incoherencia nace en el imaginario fílmico de la era Bush al percibirse la inoperatividad de las valencias (ideologemas) tradicionales de la inocencia incuestionada y al desbordarse la violencia homicida y autodestructiva; reduciéndose así la capacidad de respuesta al poder desestabilizador del acontecimiento histórico a una serie de gestos e inercias desprovistos ya de la legitimación y trascendencia de pasadas (y heroicas) épocas. Mientras el Hollywood reaganiano instrumentalizó las fuentes míticas estadounidenses con furor dogmático y antimoderno, propiciando con ello el florecimiento de nuevos prototipos efectivos legitimadores y duraderos, la producción de la era Bush apenas delega en la variante sub-genérica del cine de superhéroes la posibilidad de la transmisión del modelo cultural del capitalismo norteamericano. De esta ausencia se deriva, sin embargo, una reactivación poderosa del entramado ficcional de los géneros canónicos del cine hollywoodense, ocupados ahora en indagar, desde sus postulados formulaicos, la disposición de una subjetividad cultural rota o fragmentada (Schopp, 2009).

Cabe anexar este debate, igualmente, a la cuestión acerca del modelo espectral favorecido por el cine del período, y en concreto, aquel al que invitan o predisponen las obras aquí examinadas. Con el objetivo de reconfigurar la instancia de un espectador interpretante, se ha enfatizado en esta investigación la necesidad de poner a prueba la manera en que los filmes favorecen dinámicas de recepción encaminadas a sostener regímenes de verdad (imaginarios instituidos) frente al distanciamiento crítico de los mismos. Además de la referencia a la conciencia cultural fragmentada (Schopp), se han

aducido otras interpretaciones para sustanciar el vínculo empático entre espectador y producción fílmica de la era Bush. Así, Hassler-Forest sostiene que el patrón del “consumidor (espectador) traumatizado” (2012: 77) es aquel que subsume más acertadamente la desorientación del individuo en el contexto de la recurrente catástrofe capitalista en la era neoliberal. Este mismo patrón espectral cobrará aún más vigencia en un contexto histórico y cultural (la era Bush) en el que la producción fílmica incide con fruición en la recreación imaginaria de la amenaza de la disolución y la crisis identitarias. La propia narrativa superheroica, según argumenta Hassler-Forest, supondría un ejemplo de dicha tendencia: ni siquiera las agencias sobrehumanas de estas ficciones escapan a las encrucijadas de la identidad en el tiempo contemporáneo. Aunque dotados de un poder extraordinario, estos prototipos heroicos –como ya quedó expuesto en el análisis de *El caballero oscuro*– se hallan lastrados por un estatuto de individualidad en el que se resaltan sus aspectos más sombríos. Con ello, el espectador es posicionado ante la continuada exposición del problema de la legitimidad del propio modelo heroico.

La cuestión más acuciante para los propósitos de esta investigación se ha concentrado, por tanto, en dirimir la inclinación de los imaginarios cinematográficos del período Bush hacia la configuración de un “espectador heterónomo” (Castoriadis) frente a la de un “espectador emancipado” (Rancière). En esta dicotomía se discierne el grado en que el texto –punto de salida y llegada del proceso de percepción-cognición e interpretación defendido en este trabajo– presenta mundos posibles inscritos en las dinámicas de poder establecidas o, por el contrario, propone la re-creación de nuevas formas de concebir y actuar en el mundo social (en el “más acá” de la ficción). Tal y como promulgan ambos autores, el cambio de imágenes y de imaginarios conlleva, de manera necesaria, el cambio social. En el fondo, todo debate sobre la función social del cinematógrafo y, en especial, en el marco de sistemas industriales dedicados a la producción intensiva de narrativas de entretenimiento, ha de atender a la confluencia entre los mundos posibles de la ficción y las variaciones y reajustes en el imaginario personal de los perceptores-espectadores.

Según afirma Slotkin, la particular naturaleza de los mitos (o “sistemas ideológicos”) consiste en verse expuestos, con una temporalidad cambiante, a sucesivas crisis de legitimación. Tras la irrupción del acontecimiento o momento e ruptura (la “disonancia cognitiva”), la homeostasis vuelve a imponerse, siempre con la condición

de que se hayan operado una serie de cambios en el sistema, sustanciales en mayor o menor medida (1998b: 6). Es ese trance, el de la auto-alteración del imaginario (Castoriadis), el que puede permitir abrir perspectivas inéditas, nuevas formas de instituir la sociedad. En este sentido, lo que los textos del corpus analizado en esta investigación promueven es una conciencia espectral aún sostenida en un mundo de significaciones volátiles, de una trascendencia en desuso. La percepción de un nuevo imaginario es apenas sugerida, o simplemente bloqueada por el derrumbe, o el frágil apuntalamiento, del aparato mítico de la cultura norteamericana.

De nuevo estableciendo una comparativa entre el “momento revolucionario” y el ocaso de la ideología neoconservadora, es posible constatar el particular “empoderamiento” del espectador adscrito al cine de la era Reagan frente a su homólogo en el período Bush. Si el cine reaganiano propuso un correlato simbólico, pleno de testosterona y fuerza bruta, a la agresividad del capitalismo neoliberal y al nuevo internacionalismo imperial estadounidense, la producción hollywoodense de la era Bush, salvo algunas (y significativas excepciones), restringe este ímpetu trascendente. El espectador habita, entonces, en un interregno de ambivalencias y significados “en fuga”. Al hablar de un cine transicional, en consecuencia, se alude aquí a un imaginario fílmico en el que aún no se ha producido el “cierre re-instituyente” al que se refiere Slotkin; un imaginario en el que el espectador es invitado, más que a simular la clausura del episodio traumático, a explorar las múltiples facetas de su poder desestabilizador.

El cine hollywoodense de la era Bush se muestra, por todo lo apuntado, tan reactivo a la narrativa sanadora como a la promoción de un espectador emancipado. Es en este cortocircuito (terminal) del sentido donde el imaginario fílmico demuestra una vez más que el cine siempre es un “arte del presente”. Las paradojas irresolubles del neoconservadurismo, su derrota y retirada de la tribuna rectora de la política norteamericana, son acompañadas/prefiguradas/constituidas por un imaginario fílmico que se sitúa en la frontera imaginaria hacia el abandono del “viejo gesto”, la mímica violenta del mito de Estados Unidos.

Antes de concluir, se hace necesario reiterar la naturaleza interpretativa de esta investigación. Ya se mencionaron, justo al inicio, las dos dimensiones que han de tenerse en cuenta para la verificación de las estrategias del análisis fílmico-textual. Se

ha insistido, por ello, en dotar de una coherencia interna a las lecturas específicas de los filmes del corpus propuesto, incidiendo en el mismo aparato teórico nacido de la fusión entre el cognitivismo “caliente” (inferencial, pero también “empático”) y la preocupación hermenéutica por el sentido. De igual manera, se ha proporcionado una indagación y un recorrido extensos por el marco histórico en el que se encuadran los filmes con el objetivo de probar la pertinencia de los análisis en relación con los discursos y realidades de la Norteamérica de principios del nuevo siglo. No obstante, el énfasis en la condición interpretativa de la investigación que ahora concluye ha de situar sus resultados y conclusiones en un diálogo abierto con otros enfoques y perspectivas sobre el mismo objeto de estudio. Se trata, en suma, de presentar dichas conclusiones en toda su plausibilidad, contingencia y falibilidad intrínsecas.

Por último, ha de insistirse en la inspiración sociocrítica que ha fundamentado el desarrollo de esta investigación. La misma no se ha ocupado de teorizar acerca de los posibles regímenes de verdad que habrían de suceder al modelo sujeto a crítica (el neoconservadurismo). La intención ha sido desde el inicio vincular el cambio social al poder generativo de las ficciones cinematográficas, a su potencial impulso utópico-imaginario. Es en este ámbito preciso donde la presente investigación aspira a haber contribuido a la constitución de un acercamiento al fenómeno fílmico liberado de consensos estériles.

Por una historia del cine *no pacificada*.

Referencias

- Aberbach, J. D. & Peele, G. (2011). *Crisis of conservatism? The Republican Party, the conservative movement, and American politics after Bush*. Oxford: University Press.
- Abercrombie, N., Hill, S. & Turner, B. S. (2003). Determinación e indeterminación en la teoría de la ideología. En Žižek (Comp.), 169-184.
- Abril, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Agamben, G. (2013). El gobierno de la inseguridad [entrevista]. En G. Agamben, A. Badiou, E. Balibar, D. Bensaïd, P. Hallward, M. Hardt et al., *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (pp. 25-35). Madrid: Errata Naturae.
- Agudelo, P. A. (2011). (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope: una revisión del concepto de *imaginario* y sus implicaciones sociales [Versión electrónica], *Unipluri/versidad*, 11 (3), 1-18.
- Ahmad, M. I. (2014). *The road to Iraq. The making of a neoconservative war*. Edinburgh: University Press.
- Alarcón, C. & Soriano, R. (2004). *El nuevo orden americano: textos básicos. Normativos, gubernamentales y doctrinales*. Córdoba: Almuzara.
- Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. En Alexander et al., 1-30.
- Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J., & Sztompka, P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

- Alford, M. (2010). *Reel power: Hollywood cinema and American supremacy*. London: Pluto Press.
- Allen, R. (2003). Looking at motion pictures. En Allen & Smith (Eds.), 76-94.
- Allen, R. & Smith, M. (Eds.) (2003a). *Film theory and philosophy*. Oxford: University Press.
- Allen, R. & Smith, M. (2003b). Introduction: Film theory and philosophy. En R. Allen y M. Smith (Eds.), 1-35.
- Alonso-García, L. (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Alonso, L. E. & Fernández-Rodríguez, C. J. (2013). *Los discursos del presente: un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Althusser, L. (2003). Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. En Žižek (Comp.), 115-155.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Ambrose (s. f). The Mist. Gives a whole new meaning to bad weather. *Empire*. Recuperado de <http://www.empireonline.com>³⁸⁰
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1ª ed. en español de la 2ª ed. en inglés). México: FCE.
- Araujo, A. F. (1998). Le mythe du «Homme Nouveau» dans l'imaginaire pédagogique portugais. En Thomas (Dir.), 301-311.
- Ariño-Villarroya, A. (1997). Ideologías, discurso y dominación [Versión electrónica]. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 79, 197-219.
- Aston, J. & Walliss, J. (Eds.) (2013). *To see the Saw movies. Essays on torture porn and post 11/9 horror*. Jefferson, NC & London: McFarland .

³⁸⁰ La última fecha de comprobación para todas las referencias de documentos electrónicos del texto es: 10 de octubre de 2015.

- Astre, G. A. & Hoarau, A. P. (1997). *El universo del western* [4ª ed.]. Madrid: Fundamentos.
- Atwood, M. (1972). *Survival: A thematic guide to Canadian literature*. Toronto: Anansi.
- Augé, M. (2002). *Diario de Guerra: el mundo después del 11 de septiembre*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* [8ª reimp.]. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración lenguaje* [2ª ed.]. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Avery, M. & McLaughlin, D. (2013). *The Federalist Society: How the conservatives took the law back from liberals*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Bachelard, G. (1981). *La formación del espíritu científico* [9ª ed.]. México: Siglo Veintiuno.
- Bachelard, G. (1992). *La poética del espacio* [3ª reimpr.]. México: FCE.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación* [2ª reimpr.]. México: FCE.
- Bachelard, G. (2003a). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* [1ª ed., 4ª reimpr.]. México: FCE.
- Bachelard, G. (2003b). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baeza, M. A. (2008). *Mundo real, mundo imaginario social. Teoría y práctica de la sociología profunda*. Santiago de Chile: Ril.
- Baeza, M. A. (2011). Memoria e imaginarios sociales [Versión electrónica]. *Imagonautas*, 1 (1), 76-95.

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Balbi, J. (2004). *La mente narrativa. Hacia una concepción posracionalista de la identidad personal*. Buenos Aires-Barcelona: Paidós.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. & Pérez, X. (2012). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* [6ª ed.]. Barcelona: Anagrama.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barry, P. (2009). *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory* [2ª ed., 7ª reimpr.]. Manchester: University Press.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Bartlett, F. C. (1995). *Recordar: estudio de psicología experimental y social*. Madrid: Alianza. [Obra original publicada en 1932]
- Bassets, M. (2015, 2 de enero). Estados Unidos se acostumbra a las guerras sin victoria y sin final. *El País*. Recuperado de <http://internacional.elpais.com>
- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2004). La violencia de lo mundial. En J. Baudrillard y E. Morin, *La violencia del mundo* (pp. 11-43). Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro* [7ª ed.]. Barcelona: Kairós.
- Baudry, J. L. (1999a). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. En Braudy & Cohen (Eds.), 345-355.

- Baudry, J. L. (1999b). The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema. En Braudy & Cohen (Eds.), 760-777.
- Braudy, L. & Cohen, M. (Eds.). (1999). *Film theory and criticism: Introductory readings* [5ª ed.]. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo veintiuno de España.
- Bauman, Z. (2005). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada* [5ª reimpr.]. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Beaty, B. (2008). *David Cronenberg's A history of violence*. Toronto: University Press.
- Belinsky, J. (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bell, D. (1975). The end of American exceptionalism. *The Public Interest*, 41, 193-224.
- Bell, D. (1989). *El advenimiento de la sociedad post-industrial. Un intento de prognosis social* [2ª reimp.]. Madrid: Alianza. [Obra original publicada en 1973]
- Bell, D. (1992). *El fin de las ideologías: sobre el agotamiento de las ideas políticas en los años cincuenta*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. [Obra original publicada en 1960]
- Bell, D. (1994). *Las contradicciones culturales del capitalismo* [5ª reimp.]. Madrid: Alianza. [Obra original publicada en 1976]
- Bellesiles, M. A. (Ed.) (1999). *Lethal imagination. Violence and brutality in American history*. New York & London: New York University Press.
- Bell-Metereau, R. (2004). The how-to manual, the prequel, and the sequel in post 9/11 cinema. En Dixon (Ed.), 142-162.
- Benavente, F. (2008, septiembre). Un nuevo tren cargado de herencias y resonancias. *Cahiers du Cinema España*, 15, 14-15.

- Benjamin, W. (1998). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [urtext]*. México, D. F.: Itaca.
- Bensaid, D. (2010). Marx y la crisis [Introducción]. En K. Marx, *Las crisis del capitalismo* (pp. 9-31). Madrid: Diario Público.
- Berger, P. L. (1991). *La revolución capitalista: cincuenta proposiciones sobre la prosperidad, la igualdad y la libertad* [2ª ed. rev.]. Barcelona: Península.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1993): *La construcción social de la realidad* [11ª reimp.]. Buenos Aires: Amorrortu. [Obra original publicada en 1966]
- Beriain, J. (2011). El imaginario social moderno: Una posmetafísica de la indeterminación y la contingencia. En Coca et al. (Coords.), 113-139.
- Bermejo-Berros, J. (2005a). *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en ciencias sociales y humanas*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- Bermejo-Berros, J. (2005b). *Narrativa audiovisual. Investigación y aplicaciones*. Madrid: Pirámide.
- Bermúdez de Castro, J. (2011, July). Nine-Elevenism. *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques*. Recuperado de: <https://acrh.revues.org/3572>
- Bermúdez de Castro, J. (2012). *Rewriting Terror. The 9/11 terrorists in American fiction*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones, Universidad de Alcalá.
- Bernstein, R. J. (2006). *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/09*. Buenos Aires: Katz.
- Bernstein, R. J. (2015). *Violencia. Pensar sin barandillas*. Barcelona: Gedisa.
- Bernuz-Beneitez, M. J. (2009). El riesgo como instrumento de cohesión social: *El bosque* (M. Night Shyamalan, 2004). En D. San Martín-Segura & R. Susín-Betrán (Coords.): *Derecho y política en la sociedad del riesgo. 8 propuestas de cine* (pp. 133-145). Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones.

- Bigsby, C. (Ed.) (2006a). *The Cambridge companion to modern American culture*. Cambridge: University Press.
- Bigsby, C. (2006b). What then is the American? [Introduction]. En Bigsby (Ed.), 1-32.
- Birkenstein, J., Froula, A. & Randell, K. (Eds.) (2010). *Reframing 9/11. Film, popular culture and the "War on Terror"*. New York: Continuum.
- Blake, L. (2008). *The wounds of nations: Horror cinema, historical trauma and national identity*. Manchester: University Press.
- Blondeau, O., Dyer-Whiteford, N., Vercellone, C., Kyrou, A., Corsani, A., Rullani, E. et al (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. (2011). Cognitive theory. En Livingston & Plantinga (Eds.), 356-367.
- Bott, N. (2013). How can Satan cast out Satan? Violence and the birth of the sacred in Christopher Nolan's *The Dark Knight*. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis and Culture*, 20 (1), 239-251.
- Bourdieu, P. (2003). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.
- Bourdieu, P. (2009). *El sentido práctico*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Bragard, V., Dony, C. & Rosenberg, W. (Eds.) (2011). *Portraying 9/11: Essays on representations in comics, literature, film and theatre*. Jefferson, NC: McFarland
- Breithaupt, F. (2003). Rituals of trauma: How the media fabricated September 11. En S. Chermak, F. Y. Bailey & M. Brown (Eds.): *Media representations of September 11* (pp. 67-81). Westport, CT: Praeger.
- Briefel, A. (2011). "Shop 'Till you Drop!": Consumerism and horror. En Briefel & Miller (Eds.), 142-162.

- Briefel, A. & Miller, S. J. (Eds.) (2011a). *Horror after 9/11: World of fear, cinema of terror*. Austin: University of Texas Press.
- Briefel, A. & Miller, S. J. (2011b). Introduction. En Briefel & Miller (Eds.), 1-10.
- Britton, A. (1986): Blissing out: The politics of reaganite entertainment. *Movie*, 31/32, 1-36.
- Brooker, W. (2012). *Hunting the Dark Knight. Twenty-first century Batman*. London & New York: I.B. Tauris.
- Brophy-Warren, J. (2009, February 27). A producer of superheroes. The comic-book-loving exec behind “300”, “Dark Knight” and “Watchmen” [Versión electrónica]. *The Wall Street Journal*. Recuperado de <http://www.wsj.com/articles/SB123569749220089025>
- Brown, W. (2006). American nightmare: Neoliberalism, neoconservatism and de-democratization. *Political Theory*, 34, 6, 690-714.
- Bruner, J. (1991a). The Narrative Construction of Reality. *Critical Enquiry*, 18 (1), 1-21.
- Bruner, J. (1991b). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Bruner, J. (2010). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bruun-Vaage, M. (2014). Blinded by familiarity: Partiality, morality, and engagement with television series. En Nannicelli & Taberham (Eds.), 268-284.
- Buckle, C. (2011). *The ‘War on Terror’ metaframe in film and television*. Tesis doctoral [Versión electrónica], University of Glasgow, Scotland. Recuperada de <http://theses.gla.ac.uk/3014/>
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* [2ª ed.]. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine* [6ª ed.]. Madrid: Fundamentos.

- Burgoyne, R. (1997). *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, D. H. (2005). Z. Bauman y C. Castoriadis: la teoría social como pensamiento crítico. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, 206, 126-140.
- Caillouis, R. (1993). *Acercamientos a lo imaginario* [1ª reimpr.]. México: FCE.
- Campbell, J. (2013). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Madrid: FCE.
- Catalá, J. M. (2010). Nuevas dramaturgias de la interfaz: realismo y tecnología. En Torregrosa (Coord.), 37-53.
- Caro-Almela, A. (2006). Cine, publicidad e imaginario social [Programa de seminario curso de doctorado] [Versión electrónica]. Universidad complutense de Madrid. Recuperado de http://www.academia.edu/1744486/2005_2008_-Cine_Publicidad_e_Imaginario_Social
- Caro-Almela, A. (2011). Semiocapitalismo, marca y publicidad. Una visión de conjunto. *Pensar la publicidad*, 5(2), 159-180.
- Caro-Almela, A. (2015). Publicidad y macroestructura imaginaria. *Colección Académica de Ciencias Sociales*, 2 (1), 39-46.
- Carrasco-Carrasco, R. (2010). *Of men and cyborgs: The construction of masculinity in contemporary U.S. science fiction cinema*. Tesis doctoral, Universidad de Huelva.
- Carretero-Pasín, A. E. (2001). *Imaginarios sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. Tesis doctoral [Versión electrónica]. Universidad de Santiago de Compostela. Recuperada de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imaginarios-sociales-y-critica-ideologica--0/>

- Carretero-Pasín, A. E. (2003). Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica [Versión electrónica]. *A Parte Rei. Revista de filosofía*, 26, 1-12.
- Carretero-Pasín, A. E. (2006). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y Sociedad*, 43 (2), 107-126.
- Carretero-Pasín, A. E. (2011): Imaginario e identidades sociales. Los escenarios de actuación del «Imaginario social» como configurador del vínculo comunitario. En Coca et al. (Coords.), 99-112.
- Carretero, M. & Asensio, M. (Coords.) (2008). *Psicología del pensamiento* [2ª ed.]. Madrid: Alianza.
- Carretero, M. & Atorresi, A. (2008). Pensamiento narrativo. En Carretero & Asensio (Coords.), 269-289.
- Carroll, J. (2006, August 10). Most Americans still not interested in 9/11 movies. Gallup. Recuperado de <http://www.gallup.com/poll/24070/most-americans-still-interested-911-movies.aspx>
- Carroll, N. (1987). The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51-59
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. New York: Routledge.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the moving image*. Cambridge: University Press.
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Antonio Machado Libros / La balsa de la medusa.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the movie image*. New Haven & London: Yale University Press.
- Carroll, N. (2011). Narrative closure. En Livingston & Plantinga (Eds.), 207-216.
- Caruth, C. (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1999)*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador* [2ª ed.]. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo pensable*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets. [Obra original publicada en 1975]
- Castorina, J. A. & Barreiro, A. (2006). Las representaciones sociales y su horizonte ideológico: Una relación problemática [Versión electrónica]. *Boletín de Psicología*, 86, 7-25.
- Catalá, J. M. (2010). *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Cawelti, J. G. (1975). Myths of violence in American popular culture. *Critical Inquiry*, 1(3), 521-541.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Cawelti, J. G. (1999). *The six-gun mystique sequel*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Ceaser, J. W. & Busch, A. E. (2005). *Red over Blue: The 2004 elections and American politics*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Cettl, R. (2009). *Terrorism in American cinema. An analytical filmography, 1960-2008*. Jefferson, NC & London: McFarland.
- Chang, J. (2008, July 6). 'The Dark Knight' [Versión electrónica]. *Variety*. Recuperado de <http://variety.com/2008/film/markets-festivals/the-dark-knight-4-1200508584/>
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA. [Obra original publicada en 1978]

- Cherchi-Usai, P. (2005). *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el Medioevo digital*. Barcelona: Laertes.
- Chomsky, N. (2005). Algunos pensamientos sobre el terror, la justicia y la autodefensa. En Soriano & Mora (Coords.), 47-76.
- Coca, J. R., Valero-Matas, J. A., Randazzo, F. & Pintos, J.L. (Coords.) (2011). *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*. La Codosera (Badajoz)/Santa Uxía de Riveira (A Coruña): Tremn/CEASGA.
- Collier, P. C. (2008). "Our silly lies": Ideological fictions in M. Night Shyamalan's "The Village" [Versión electrónica]. *Journal of narrative Theory*, 38 (2), 269-292.
- Comer, Todd A & Vayo, L. I. (Eds.) (2013). *Terror and the cinematic sublime. Essays on violence and the unrepresentable in post 9/11 films*. Jefferson, NC & London: McFarland.
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA).
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Comolli, J. L. & Narboni, J. (2008, abril): Cine / Ideología / Crítica. *Cahiers du Cinema España*, 11, 76-81. [Artículo original publicado en 1969].
- Coogan, P. (2006). *Superhero: The secret origin of a genre*. Austin, TX: Monkey Brain Books.
- Correa-Burrows, M. P. (2005). Proyecto para un Nuevo Siglo Americano y la ideologización de la diplomacia estadounidense [Versión electrónica]. *Historia y comunicación social*, 10, 73-90.
- Corrigan, T. (Ed.) (2012a). *American Cinema of the 2000s: Themes and variations*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Corrigan, T. (2012b). Introduction: Movies and the 2000s. En Corrigan (Ed.), 1-18.

- Cowan, D. E. (2008). *Sacred terror: Religion and horror on the silver screen*. Waco, TX: Baylor University Press.
- Crasnow, E. & Haffenden, P. (1995). New Founde Land. En M. Bradbury & H. Temperley (Eds.), *Introduction to American studies* (pp. 31-56). New York: Longman.
- Cuadrado, F. J. (2003). Notas para una aplicación de las teorías del emplazamiento sobre lo cinematográfico: el emplazamiento auditivo. En M. A. Vázquez-Medel (Dir.); A. Acosta-Romero, R. Browne-Sartori & V. M. Silva-Echeto (Eds.), *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones* (pp. 211-221). Sevilla: Alfar.
- Currie, G. (1990). *The nature of fiction*. Cambridge: University Press.
- Currie, G. (1995). Imagination and simulation: Aesthetic meets cognitive science. En M. Davies & T. Stone (Eds.): *Mental simulation. Evaluations and applications* (pp. 151-169). Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell.
- Currie, G. (2012). *Artes y mentes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Currie, G. & Ravenscroft, I. (2002). *Recreative minds. Imagination in philosophy and psychology*. Oxford: University Press.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Dargis, M. (2008, July 18). Showdown in Gotham town. *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2008/07/18/movies/18knig.html?pagewanted=all&_r=0
- Davis, D. (2006). Future-war storytelling. National security and popular film. En Martin & Petro (Eds.), 13-44.
- Davis, D. (2008). Science fiction narratives of mass destruction and the politics of national security. En D. M. Hassler & C. Wilcox (Eds.), *New Boundaries in Political Science Fiction* (pp. 145-156). Columbia, SC: University of South Carolina Press.

- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. [Obra original publicada en 1967]
- De la Guardia, C. (2010). *Historia de Estados Unidos* [2ª ed.]. Madrid: Sílex.
- De la Rasilla del Moral, I. (2005). Estudio preliminar. En W. Kristol & R. Kagan (Eds.) (2005a), 7-33.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, M. (2007). La eficacia simbólica del cine. En A. Davies y N. Rodríguez (Eds.): *Miradas cruzadas. Cine y antropología* (pp. 123-132). Madrid: La Casa Encendida.
- DeLillo, D. (2001, December). In the ruins of the future. Reflections on terror and loss in the shadow of September [Versión electrónica]. *Harper's Magazine*, 33-40.
- de Vega, M. (1989). *Introducción a la psicología cognitiva* [3ª reimpr.]. Madrid: Alianza.
- Dickenson, B. (2006). *Hollywood's new radicalism: War, globalisation and the movies from Reagan to George W. Bush*. London & New York: Tauris.
- Didion, J. (2003, January 16). Fixed opinions, or the hinge of history. *The New York Review of Books*. Recuperado de <http://www.nybooks.com/articles/archives/2003/jan/16/fixed-opinions-or-the-hinge-of-history/>
- DiPaolo, M. (2011). *War, politics and superheroes. Ethics and propaganda in comics and film*. Jefferson, NC & London: McFarland & Company.
- Dittus, R. (2012). Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político [Versión electrónica]. *RIPS*, 11(2), 33-45.
- Dixon, W. W. (Ed.). (2004a). *Film and television after 9/11*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

- Dixon, W. W. (2004b). Introduction. Something lost – film after 9/11. En Dixon (Ed.), 1-28.
- Dixon, W. W. & G. A. Foster (2011). *21-st century Hollywood. Movies in the era of transformation*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press.
- Doods, K. (2010). Jason Bourne: Gender, geopolitics, and contemporary representations of national security. *Journal or Popular Film and Television*, 38(1), 21-33.
- Dubiel, H. (1993). *¿Qué es neoconservadurismo?* Barcelona: Anthropos.
- Dubois, C-G. (1998). Image, signe, symbole. En Thomas (Dir.), 22-27.
- Duffy, M. (2007, May 15). Jerry Falwell, Political Innovator. *Time*. Recuperado de <http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,1621300,00.html>
- Dunigan, M. (2013, March 19). A lesson from Iraq war: How to outsource war to private contractors. *The Christian Science Monitor*. Recuperado de <http://www.csmonitor.com/Commentary/Opinion/2013/0319/A-lesson-from-Iraq-war-How-to-outsource-war-to-private-contractors>
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general* [1ª ed. en España]. Madrid: FCE.
- Durkheim, E. (2003). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Ebert, R. (2007, November 20). The Mist [Mensaje en blog cinematográfico]. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/reviews/the-mist-2007>

- Eco, U. (1988). *Tratado de semiótica general* [4ª ed.]. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2010). *Apocalípticos e integrados* [2ª ed.]. Barcelona: Debolsillo. [Obra original publicada en 1965]
- Edelstein, D. (s. f.). Now playing at your local Multiplex: Torture porn. *NYmag*. Recuperado de <http://nymag.com/movies/features/15622/>
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- “El enemigo tiene menos derechos”, dice Günther Jakobs. (2006, 26 de julio). *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/826258-el-enemigo-tiene-menos-derechos-dice-gunther-jakobs>
- Engelhardt, T. (1997). *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Barcelona: Paidós.
- Escobar-Villegas, C. J. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Esquirol-Salom, M. (2013). El 11-S como franquicia cultural. En Fernández-Morales (Ed.), 51-79.
- Evans, A. (2010). Superman is the faultline: Fissures in the monomythic Man of Steel. En Birkenstein et al. (Eds.), 117-126.
- Faludi, S. (2009). *La pesadilla terrorista: miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- Febowitz, J. C. (2009). The hero we create: 9/11 & the reinvention of Batman. *Student Pulse*, 1(12). Recuperado de <http://www.studentpulse.com/articles/104/the-hero-we-create-911-the-reinvention-of-batman>
- Fernández-Morales. M. (Ed.) (2013a). *La década del miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de septiembre*. Bern: Peter lang International.
- Fernández-Morales, M. (2013b). Introducción. Diez años no es nada. Consecuencias culturales del 11-S. En Fernández-Morales (Ed.), 13-50.

- Fernández-Pichel, S. N. (2010). *Imaginarios sociales del asedio en el cine comercial norteamericano del período Bush (2001-2009)*, Tesina no publicada, Universidad de Sevilla.
- Fernández-Santos, A. (2007). *Más allá del Oeste*. Barcelona: Debate.
- Ferrajoli, L. (2005). Por una esfera pública del mundo. En Soriano & Mora (Coords.), 77-100.
- Ferraris, M. (1999). *La imaginación*. Madrid: Visor.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Fiedler, L. A. (1982). *Love and death in the American novel* [Rev. ed.]. New York: Stein and Day.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism. Is there no alternative?* Ropley, UK: Zero Books.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder* [3ª ed.]. Madrid: La Piqueta.
- Foundas, S. (2008, July 16). Heath Ledger peers into the abyss in The Dark Knight. *Village Voice*. Recuperado de <http://www.villagevoice.com/film/heath-ledger-peers-into-the-abyss-in-the-dark-knight-6389710>
- Fradley, M. (2013). What do you believe in? Film scholarship and the cultural politics of *The Dark Knight*. *Film Quarterly*, 66 (3), 15-27.
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- Frayling, C. (1981). The American western and American society. En P. Davies & B. Neve (Eds.), *Cinema, Politics and Society in America* (pp. 136-162). Manchester: University Press.
- Freedman, C. (2009). Marxism, cinema and some dialectics of Science Fiction and film noir. En M. Bould & C. Miéville (Eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (pp. 66-82). Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Freda, I. (2004). *Survivors in The West Wing: 9/11 and the United States of Emergency*. En Dixon (Ed.), 226-244.

- Freud, S. (2005). *Introducción al psicoanálisis* [5ª reimpr. de la 1ª ed. en «Biblioteca de autor»]. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedmann, M. (2005). *The neoconservative revolution: Jewish intellectuals and the shaping of public policy*. Cambridge: University Press.
- Frost, L. (2011). Black screen, lost bodies: The cinematic apparatus of 9/11 horror. En Briefel & Miller (Eds.), 13-39.
- Frye, N. (1971). *The bush garden: Essays on the Canadian imagination*. Toronto: Anansi.
- Fukuyama, F. (1992). *The end of history and the last man*. New York: The Free Press.
- Furedi, F. (2004). *Therapy culture. Cultivating vulnerability in an uncertain age*. London: Routledge.
- Furedi, F. (2007, April 4). The only thing we have to fear is the 'culture of fear' itself. *Spiked*, 1-11. Recuperado de <http://www.spiked-online.com/newsite/article/3053#.Vh1zvPntmko>
- Gallagher, S. (2004). Hermeneutics and the cognitive sciences. *Journal of Consciousness Studies*, 11(10-11), 162-174.
- Garagalza, L. (2002). *Introducción a la hermenéutica contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- García-Neumann, J. (2008). *Neoconservadores y choque de civilizaciones. Hechos y raíces doctrinales*. Barcelona: Comares.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (1996): *La interpretación de las culturas* (7ª reimpr.). Barcelona: Gedisa. [Obra original publicada en 1973]
- Gellner, E. (1994). *Naciones y nacionalismo* [1ª reimp.]. Madrid: Alianza.
- George, S. (2009). *El pensamiento secuestrado. Cómo la derecha laica y la religiosa se han apoderado de Estados Unidos*. Madrid: Diario Público.

- Germain, D. (2009, December 8). Hollywood counters reality with decade of escapism. *Boston.com*. Recuperado de http://www.boston.com/ae/movies/articles/2009/12/08/hollywood_counters_reality_with_decade_of_escapism/
- Gil-Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Giovannelli, A. (2008). In and out: The dynamics of imagination in the engagement with narratives. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(1), 11-24.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Giroux, H. (2003). *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.
- Glassner, B. (2009). *The culture of fear: Why Americans are afraid of the wrong things: crime, drugs, minorities, teen moms, killer kids, mutant microbes, plane crashes, road rage, & so much more*. New York: Basic Books.
- Glebkin, V. V. (2011). Hermeneutics and cognitive science: A preliminary approach [Versión electrónica]. En B. Kokinov, A. Karmiloff-Smith & A. Nersessian (Eds.), *European perspectives on cognitive science. Proceedings of the European Conference on Cognitive Science*. Sophia, Bulgaria: New Bulgarian University Press. Recuperado de <http://old.nbu.bg/cogs/eurocogsci2011/proceedings/pdfs/EuroCogSci-paper101.pdf>
- Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad [Versión electrónica]. *Cuadernos* [Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias sociales, San Salvador de Jujuy, Argentina], 17, 195-209.
- Gómez, P. (2014). *Christopher Nolan. Un mago en el laberinto*. Madrid: T&B editores.
- Gómez de Liaño, I. (1994). *La mentira social. Imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos.
- González-Pascual, A. (2010). *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Madrid: Fundamentos.

- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Gramsci, A. (2009). *La política y el estado moderno*. Madrid: Diario Público.
- Grodal, T. (1999). *Moving Pictures: A New theory of film genres, feelings, and cognition*. Oxford: University Press.
- Grodal, T. (2009). *Embodied visions. Evolution, emotion, culture and film*. Oxford: University Press.
- Guarinos, V. (2009). Tipologías apocalípticas cinematográficas. En Jiménez-Varea (Ed.), 41-66.
- Gubern, R. (2003). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* [3ª ed.]. Barcelona: Anagrama.
- Gunning, T. (1999). Narrative discourse and the narrator system. En Braudy & Cohen (Eds.), 461-472.
- Gutiérrez-Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- Hagedorn, A. (2014, August 29). Is America's second contractors' war drawing near? *Time*. Recuperado de <http://time.com/3222342/invisible-soldiers-iraq-contractor-war/>
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Durham, NC: Duke University Press.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. [Obra original publicada en 1925]
- Hall, S. (Ed.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hammond, M. (2002). Some smothering dreams: The combat film in contemporary Hollywood. En Neale (Ed.), 62-76.
- Harris, M. (2004). *La cultura norteamericana contemporánea. Una visión antropológica* [3ª reimp.]. Madrid: Alianza. [Obra original publicada en 1981]

- Hassler-Forest, D. (2012). *Capitalist superheroes: Caped crusaders in the neoliberal age*. Winchester, UK & Washington, USA: Zero books.
- Hauerwas, S. & Lentricchia, F. (Eds.). (2003). *Dissent from the homeland: Essays after September 11* (pp. 55-62). Durham, SC-London: Duke University Press.
- Herederó, C. F. (2009a, febrero). En la estela de Obama [Editorial]. *Cahiers du Cinema España*, 20, 5.
- Herederó, C. F. (2009b, febrero). La leyenda fílmica y el país real. *Cahiers du Cinema España*, 20, 14-16.
- Herman, D. (2000, September 18). Narratology as a cognitive science. *Image [&] Narrative*, 1(1). Recuperado de <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm>
- Herman, D. (2002). *Story logic. Problems and possibilities of narrative*. Lincoln, NE & London: University of Nebraska Press.
- Herman, D. (Ed.) (2003a). *Narrative theory and the cognitive sciences*. Stanford, California: CSLI Publications.
- Herman, D. (2003b). Stories as a tool for thinking. En Herman (Ed.), 163-192.
- Herman, D. (2013). *Storytelling and the sciences of mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hernández-Alonso, J. J. (1996). *Los Estados Unidos de América: historia y cultura*. Salamanca: Colegio de España.
- Hill, M. B. (2009). Tom Clancy, 24, and the language of autocracy. En Schopp & Hill (Eds.), 127-148.
- Hinkelammert, F. J. (2005). La guerra de Irak: el asalto al poder sobre el mundo. En Soriano & Mora (Coords.), 101-112.
- Hoberman, J. (2013). *Film after film: Or what became of 21st century cinema* [1st paperback ed.]. London & New York: Verso.
- Hobsbawn, E. (2009). *Guerra y paz en el siglo XXI*. Madrid: Diario Público.

- Hofstadter, R. & Wallace, M. (Eds.) (1970). *American violence. A documentary history*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hoogland-Noon, D. (2007). Cold War revival: Neoconservatives and historical memory in the War on Terror. *American Studies*, 48(3), 75-99.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Madrid: Amorrortu.
- Horsley, R. A. (2003). *Religion and empire. People, power, and the life of the spirit*. Minneapolis: Fortress Press.
- Huerta-Floriano, M. A. (2006). *Celuloide en llamas: el cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious.
- Huici, A. (2004). Del Lejano Oeste a Oriente Próximo: Western, ideología y propaganda. En A. Huici (Coord.), *Los heraldos de acero: la propaganda de guerra y sus medios* (pp. 40-64). Sevilla: Comunicación social.
- Huici, A. (2007). De Billy el Niño al joven Bush: mito, ideología y propaganda. En J. A. Baca & A. Galindo (Eds.), *Pensar la imagen: La imagen persuasiva* (pp. 108-145). Almería: Diputación de Almería.
- Huntington, S. P. (1997). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- Iglesias-Turrión, P. (2013). *Maquiavelo frente a la pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- Illouz, E. (2010). *La salvación del alma moderna: terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Madrid: Katz.
- Imbert, G. (1999). Por una semiótica figurativa de los discursos sociales (Imágenes/imaginarios de la postmodernidad). *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, 186, 73-80.
- Imbert, G. (2002). Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales. En G. Camarero (Ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)* (pp. 89-97). Madrid: Akal.

- Imbert, G. (2003). Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass medias: la hipervisibilidad moderna. En M. García-Ferrando, J. Ibáñez & F. Alvira (Comps.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación* [3ª ed.] (pp. 605-624). Madrid: Alianza.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2019)*. Madrid: Cátedra.
- Innerarity, C. (2014). La crítica cultural conservadora, la caída del muro y el fin de la Guerra Fría. En Sánchez-Capdequí (Coord.), 95-120.
- Ip, J. (2011). The Dark Knight's war on terrorism [Versión electrónica]. *The Ohio State Journal of Criminal Law*, 9(1), 209-229.
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2002). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge Classics
- Jameson, F. (2003). The dialectics of disaster. En Hauerwas & Lentricchia (Eds.), 55-62.
- Jenkins, H. (2006). Captain America sheds his mighty tears: comics and September 11. En Sherman & Nardin (Eds.), *Terror, culture, politics. Rethinking 9/11*, 69-102.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona. Paidós.
- Jewett, R. & Shelton-Lawrence, J. (1977). *The American Monomyth*. New York: Anchor Press/Doubleday.
- Jiménez-Varea, J. (2007). *Star System: la máquina mercadotécnica de Hollywood*. En F. Perales Bazo (Coord.), *Cine y publicidad* (pp. 34-59). Madrid: Fragua.
- Jiménez-Varea, J. (Ed.) (2009a). *The End: el apocalipsis en la pantalla*. Madrid: Fragua.

- Jiménez-Varea, J. (2009b). El principio del fin: breve introducción teórica al apocalipsis. En Jiménez-Varea (Ed.), 13-23.
- Jiménez-Varea, J. & Pineda-Cachero, A. (2013). Del estructuralismo al cognitivismo: hacia un enfoque cientifista de la narratología. En V. Guarinos & A. Sedeño (Coords.): *Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia* (pp. 21-54). Madrid: Fragua.
- Jodelet, D. (Dir.) (1993). *Les représentations sociales* [3ª ed.]. Paris: Presses Universitaires de France.
- Johnson, C. (2004). *Blowback. Costes y consecuencias del imperio americano*. Pamplona: Laetoli.
- Jung, B. (2010). *Narrating violence in post- 9/11 action cinema: Terrorist narratives, cinematic narration and referentiality*. Wiesbaden, Germany: VS Verlag.
- Jung, C. G. & Kerényi, K. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología: El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Siruela.
- Kagan, D. (2005). Fuerza y voluntad: una perspectiva histórica. En W. Kristol, & R. Kagan (Eds.) (2005a), 153-186.
- Kagan, F. W. (2005). La decadencia de las fuerzas armadas de Estados Unidos. En Soriano & Mora (Coords.), 113-141.
- Kagan, R. (2003). *Poder y debilidad. Europa y Estados Unidos en el nuevo orden mundial*. Madrid: Santillana.
- Kagan, R. (2008). *El retorno de la historia y el fin de los sueños*. Madrid: Taurus.
- Kansteiner, W. & Weilnböck, H. (2008): Against the concept of cultural trauma (or how I learned to love the suffering of others without the help of psychotherapy). En A. Erll & A. Nünning (Eds., with Young, S. B.): *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 229-240). Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press.

- Keestra, M. (2008). The diverging force of imitation: Integrating cognitive science and hermeneutics. *Review of General Psychology*, 12(2), 127-136.
- Keller, B. (2003, January 26). The radical presidency of George W. Bush; Reagan's son. *The New York Times Magazine*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2003/01/26/magazine/the-radical-presidency-of-george-w-bush-reagan-s-son.html>
- Kellner, D. (1998). Hollywood film and society. En J. Hill & P. Church-Gibson (Comps.), *The Oxford guide to film studies* (pp. 354-362). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Kellner, D. (2003). *From 9/11 to Terror War. The dangers of the Bush legacy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Kellner, D. (2010). *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Kerényi, K., Neumann, E., Scholem, G. & Hillman, J. (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*. Barcelona: Anthropos.
- Kermode, F. (2000). *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- King, G. (2000). *Spectacular Narratives: Hollywood in the age of the blockbuster*. London & New York: I. B. Tauris.
- King, G. (2006). Spectacle and narrative in the contemporary Hollywood blockbuster. En L. R. Williams & M. Hammond, M. (Eds.), *Contemporary American Cinema* (pp. 334-352). London & New York: McGraw-Hill.
- King, S. (1987). *La niebla*. Barcelona: Grijalbo.
- Klavan, A. (2008, July 25). What Bush and Batman have in common. *The Wall Street Journal*. Recuperado de <http://www.wsj.com/articles/SB121694247343482821>
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

- Kristeva, J. (2001). *Semiótica I* [4ª ed.]. Madrid: Fundamentos.
- Kristol, I. (2004). The neoconservative persuasion: What it was, and what it is. En I. Stelzer (Ed.) (2004), *The neocon reader* (pp. 31-37). New York: Grove Press.
- Kristol, W. & Kagan, R. (1996, July/August). Toward a Neo-Reaganite Foreign Policy. *Foreign Affairs*. Recuperado de <https://www.foreignaffairs.com/articles/1996-07-01/toward-neo-reaganite-foreign-policy>
- Kristol, W. & Kagan, R. (Eds.) (2005a). *Peligros presentes. Soluciones de la nueva administración Bush ante una civilización amenazada*. Córdoba: Almuzara.
- Kristol, W. & Kagan, R. (Eds.) (2005b). *Contra el eje del mal. Programa para la pax perpetua americana*. Córdoba: Almuzara.
- Kristol, W. & Kagan, R. (2005c). Interés nacional y responsabilidad global. En Kristol & Kagan (Eds.) (2005a), 43-70.
- Kristol, W. & Kaplan, L. F. (2004). *La guerra de Irak. En defensa de la democracia y la libertad*. Córdoba: Almuzara.
- Kurth, J. (2012, December 12). The crisis of American conservatism. Inherent contradictions and the end of a road. Foreign Policy Research Institute, E-notes. Recuperado de <http://www.fpri.org/articles/2012/12/crisis-american-conservatism-inherent-contradictions-and-end-road>
- Lakoff, G. (2007). *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial complutense.
- Landy, M. (2004). “America under attack”: Pearl Harbor, 9/11 and history in the media. En Dixon (Ed.), 79-100.
- Laqueur, W, (2003). *La guerra sin fin: el terrorismo en el siglo XXI*. Barcelona: Destino.
- Lefebvre, H. (1984). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- Lefort, C. (1978). *Les formes de l’histoire: essais d’anthropologie politique*. Paris: Gallimard.

- Leys, R. (2000). *Trauma: Genealogy of a concept*. Chicago: University Press.
- Levine, R. A. (2000). Epilogue. En Robben & Suárez-Orozco (Eds.), 272-275.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Mito y significado* (3ª reimp.). Madrid: Alianza.
- Liebman, R. C. & Wuthnow, R. (Eds.) (1983). *The New Christian Right: Mobilization and legitimation*. New York: Aldine.
- Lindón, A., Hiernaux, D. & Aguilar, M. A. (2006). De la espacialidad, el lugar y los imaginarios urbanos: a modo de introducción. En *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (pp. 9-25). Barcelona: Anthropos.
- Lindqvist, S. (2002). *Historia de los bombardeos*. Madrid: Turner.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Madrid: Anagrama.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Livingston, P. & Plantinga, C. (Eds.). *The Routledge companion to philosophy and film*. London & New York: Routledge.
- Losilla, C. (2008, septiembre). Materialismo radical. *Cahiers du Cinema España*, 15, 18-19.
- Losilla, C. (2009, febrero). Una cuestión de tiempo. *Cahiers du Cinema España*, 20, 6-9.
- Losilla, C. (2015, marzo). De cambios, evoluciones y pactos. *Caimán cuadernos de cine*, 36, 6-10.
- Lowenstein, A. (2011). Transforming horror: David Cronenberg's cinematic gestures after 9/11. En Briefel & Miller (Eds.) (2011a), 62-80.
- Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. London: Routledge.
- Lyman, R. (2001, November 12). Hollywood discusses role in war effort. *New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2001/11/12/politics/12HOLL.html>

- Lyotard, J-F. (1994). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Macridis, R. C. & Hulliung, M. L. (1998). *Las ideologías políticas contemporáneas. Regímenes y movimientos*. Madrid: Alianza.
- Maffesoli, M. (1977). *Lógica de la dominación*. Barcelona: Península.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo Veintiuno.
- Malinowski, B. (1994). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Ariel.
- Maltby, R. (1996). *Hollywood cinema. An introduction* [reprint.]. Oxford: Blackwell.
- Mandler, J. M. (1984). *Stories, scripts, and scenes: aspects of schema theory*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Manglano, P. (2003). *Los Neoconservadores*. Grupo de Estudios Estratégicos (GEES). Recuperado de http://www.gees.org/articulos/ los_neoconservadores_130
- Mann, J. (2007). *Los vulcanos. El gabinete de Guerra de Bush*. Granada. Almed.
- Marco, J. M. (2007). *La nueva revolución americana: por qué la derecha crece en Estados Unidos y por qué los europeos no lo entienden*. Madrid: Ciudadela.
- Mardones, J. M. (1991a). *Capitalismo y religión. La religión política neoconservadora*. Santander: Sal Terrae.
- Mardones, J. M. (1991b). *Postmodernidad y neoconservadurismo. Reflexiones sobre la fe y la cultura*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- Markert, J. (2011). *Post-9/11 cinema. Through a lens darkly*. Lanham, MD: Scarecrow press.
- Markovitz, J. (2004). Reel terror post 9/11. En Dixon (Ed.), 142-162.
- Martin, A. (2006). Popular culture and narratives of insecurity. En Martin & Petro (Eds.), 104-116.
- Martin, A. & Petro, P. (Eds.) (2006). *Rethinking global security: Media, popular culture, and the "War on Terror"*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- Martin, G. & Steuter, E. (2010). *Pop culture goes to war: Enlisting militarism in the War on Terror*. Blue Ridge Summit, PA: Rowman & Littlefield.
- Martínez de Rituerto, R. (2012, 26 de febrero). Afganistán vuelve a la casilla cero. *El País*. Recuperado de http://internacional.elpais.com/internacional/2012/02/26/actualidad/1330273704_046896.html
- Marx, L. (1980). *The machine in the garden. Technology and the pastoral ideal in America*. London: Oxford University Press.
- Matthews, M. E. (2007). *Hostile aliens. Hollywood and today's news: 1950s science fiction films and 9/11*. New York.
- McDonald, P. & Wasko, J. (2008). The new contours of the Hollywood film industry [Introduction]. En *The contemporary Hollywood film industry* (pp. 1-9). Malden, MA: Blackwell.
- McGowan, T. (2012). *Fictional Christopher Nolan*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Mellón, J. A. & Lara Amat y León, J. (2009). Las persuaciones neoconservadoras: F. Fukuyama, S. P. Huntington, W. Kristol y R. Kagan. En R. Maiz (Comp.), *Teorías políticas contemporáneas* [2ª ed. rev. y amp.] (pp. 507-535). Valencia: Tirant lo Blanc.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Metz, W. (2006). Hollywood cinema. En Bigsby (Ed.), 374-391.
- Micklethwait, J. & Wooldridge, A. (2006). *Una nación conservadora*. Barcelona: Debate.
- Miller, T. (2007). Global Hollywood 2010. *International Journal of Communication*, 1, 1-4. Recuperado de <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/download/52/24>
- Miller, T., Govil, N., McMurria J., & Maxwell, R. (2005). *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós.

- Minsky, M. A. (1974). A framework for representing knowledge [AI Laboratory Memo]. MIT. Recuperado de <http://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf>
- Mirrlees, T. (20015). Hollywood's uncritical dystopias [Versión electrónica]. *Cineaction*, 95, 4-15.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico* [2ª ed. rev.]. Barcelona: Montesinos.
- Mora, J. J. (2004). Estudio preliminar. En Kristol & Kaplan, 17-34.
- Mora, J. J. (2005). Estudio preliminar. En Kristol & Kagan (Eds.) (2005b), 9-56.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2004). En el corazón de la crisis planetaria. En J. Baudrillard & E. Morin, *La violencia del mundo* (pp. 51-82). Barcelona: Paidós.
- Morrison, G. (2012). *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner.
- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. París: Presses Universitaires de France.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18 (3), 211-250.
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative cinema. En Braudy & Cohen (Eds.), 833-844.
- Musser, C. (2007). Film truth in the age of George W. Bush. *Framework*, 48 (2), 9-35.
- Nannicelli, T. & Taberham, P. (2014a). *Cognitive Media Theory*. New York & London: Routledge.
- Nannicelli, T. & Taberham, P. (2014b). Contemporary cognitive media theory [Introduction]. En Nannicelli & Taberham (Eds.), 1-23.
- Natoli, J. (2007). *This is a picture and not the world. Movies and a post 11/9 America*. New York: SUNY press.

- Nardin, T. & Sherman, D. J. (2006). Introduction. En Sherman & Nardin, (Eds.), 1-14.
- Nash, G. H. (2006). *The conservative intellectual movement in America since 1945* (30th anniversary ed.). Wilmington, Delaware: ISI.
- Nash-Smith, H. (1970). *Virgin land. The American West as symbol and myth* [Reissued with a new preface]. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- Navarrete-Cardero, L. (2014). *Deadwood: El entomólogo, la fundación y la relectura del western*. En Vargas-Iglesias (Coord.), 191-197.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neale, S. (Ed.) (2002). *Genre and contemporary Hollywood*. London: BFI.
- Nelson, R. (2007, November 14). The Mist [Review]. *Entertainment Weekly*. Recuperado de <http://www.ew.com/article/2007/11/14/mist>
- Neyrat, F. (2013). Violencia y globalización. A la sombra de las minorías sediciosas. En G. Agamben, A. Badiou, E. Balibar, D. Bensaïd, P. Hallward, M. Hardt et al.: *Pensar desde la izquierda. Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis* [2ª ed.] (pp. 71-85). Madrid: Errata naturae.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niebuhr, R. (1952). *The irony of American history*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Noë, A. (2004). *Action in perception*. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Nogueira, A. (2003). Cornelius Castoriadis [editorial]. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, 198, 3-17.
- Novak, M. (1991). *The spirit of democratic capitalism*. Lanham & New York: Madison Book.

- Noya, J. (2005). El poder simbólico de las naciones [Versión electrónica]. *Documentos de Trabajo* (Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos), 35.
- O'Brien, K. P. (2006). The United States, war, and the twentieth century. En Bigsby (Ed.), 235-255.
- Oliet-Palá, A. (1993). Neoconservadurismo. En F. Vallespín (Ed.), *Historia de la teoría política, vol. 5. Rechazo y desconfianza en el proyecto ilustrado* (pp. 397-489). Madrid: Alianza.
- Ortega-Martínez, F. A. (2011): El trauma social como campo de estudios. En F. A. Ortega (Ed.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp.17-59). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).
- Oslender, U. (2006). Imaginarios geopolíticos contemporáneos post 11-S. En J. Pastor & H. Cairo (Coords.), *Geopolítica, guerras y resistencias* (pp. 237-247). Madrid: Trama.
- Páez, P. (2005). *La aldea*: hermosa comunidad suburbana a sólo dos siglos del centro. *Bifurcaciones, Revista de estudios culturales urbanos*, 3. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/003/laaldea.htm>
- Pease, D. (2003). Afterword: From Virgin land to Ground Zero. En Hauerwas & Lentricchia (Eds.), 205-213.
- Pellegrini, F. (2001, September 21). The Bush speech: How to rally a nation. *Time*. Recuperado de <http://content.time.com/time/nation/article/0,8599,175757,00.html>
- Peña-Timón, V. (2006). *Narración audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Pérez, A. M. (2009). De los imaginarios a las representaciones sociales. Notas para un análisis comparativo [Versión electrónica]. En A. Carretero-Pasín & J. R. Coca (Eds.), *Sociología de los márgenes. Libro homenaje a Juan Luis Pintos de Cea-Naharro*. Huelva: Herqué. Recuperado de <http://ces.unne.edu.ar/publicaciones/17-Perez.pdf>

- Pérez-Prat, L. (2005). Poder y derecho internacional: ¿Un orden mundial imperial y desjurificado? En Soriano & Mora, 159-189.
- Perle, R. (2003, March 21). Thank God for the Death of the UN. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/politics/2003/mar/21/foreignpolicy.iraq1>
- Pheasant-Kelly, F. (2013). *Fantasy Film post 11/9*. New York: Palgrave McMillan.
- Pineda-Cachero, A. (2006). *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla: Alfar.
- Pinto, I. (s.f.). Cine: imaginario social y cultura visual. Estética, idealismo, cultura. *laFuga* [Dossier “Lugares y perspectivas de la teoría”]. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/cine-imaginario-social-y-cultura-visual/325>
- Pintor-Iranzo, I. (2001). A propósito de lo imaginario. *Formats*, 3. Recuperado de http://www.iua.upf.edu/formats/formats3/pin1_e.htm
- Pintos, J. L. (1995): *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social*. Madrid & Maliaño (Cantabria): Fe y Secularidad/Sal Terrae.
- Pintos, J. L. (2002). Los imaginarios sociales del delito. La construcción social del delito a través de las películas (1930-1999). *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 198, 161-176.
- Pintos, J. L. (2004). Inclusión-exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social. *SEMATA, Ciencias sociais e Humanidades*, 16, 17-52.
- Plantinga, C. (2003). Notes on spectator emotion and ideological film criticism. En Allen & Smith (Eds.), 372-393.
- Plantinga, C. (2014). Mood and ethics in narrative film. En Nannicelli & Taberham (Eds.), 141-157.
- Pollard, T. (2011). *Hollywood 9/11. Superheroes, supervillains and super disasters*. Boulder, CO. & London: Paradigm.
- Pomerance, M. (2004). The shadow of the World Trade Center is climbing my memory of civilization. En Dixon (Ed.), 42-62.

- Pratt-Ewing, K. (2000): The violence of non-recognition: Becoming a 'conscious' Muslim woman in Turkey". En Robben & Suárez-Orozco (Eds.), 248-271.
- Prieto-Pablos, J. A. (1991). The Ambivalent Hero of Contemporary Fantasy and Science Fiction. *Extrapolation*, 32(1), 64-80.
- Prieto Pablos, J. A. (2001). Mito, rito, literatura y cognición. En R. Vélez-Núñez (Ed.), *La imaginación mítica: Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa* (pp. 19-43). Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- Prince, S. (1992). *Visions of empire. Political imagery in contemporary American film*. New York: Greenwood.
- Prince, S. (2009). *Firestorm. American film in the age of terrorism*. New York: Columbia University Press.
- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento* [3ª ed.]. Madrid: Akal.
- Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima /Fondo editorial.
- Puig, C. (2007, November 23). Cynicism lurks in the monster-filled 'Mist'. *USA Today*. Recuperado de http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2007-11-20-the-mist_N.htm
- Quintana, A. (2009, febrero). Retorno al orden y rupturas encubiertas. *Cahiers du Cinema España*, 20, 10-12.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Ramonet, I. (2010). *La catástrofe perfecta. Crisis del siglo y refundación del porvenir*. Madrid: Diario Público.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Randazzo, F. (2012). Los imaginarios sociales como herramientas [Versión electrónica]. *Imagonautas* 2(2), 77-96.
- Ray, R. B. (1985). *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton, NJ: University Press.
- Recas-Bayón, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica: Gadamer, Habermas, Apel, Vattimo, Rorty, Derrida y Ricoeur*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Redfield, M. (2007). Virtual trauma: The idiom of 9/11. *Diacritics*, 37(1), 54-80.
- Rehak, B. (2012). Movies, “shock and awe” and the troubled blockbuster. En T. Corrigan (Ed.), 83-101.
- Rey, J. (2004). De nuevos y viejos arquetipos: La imagen el musulmán después del 11 de septiembre. En A. Huici (Coord.), *Los heraldos de acero: La propaganda de guerra y sus medios* (pp. 84-97). Sevilla: Comunicación social.
- Reyes-Ventura, A. (2012). Roger Caillois y Gaston Bachelard: acercamientos a lo imaginario. *Acta Sociológica*, 57, 65-79.
- Riambau, E. (2011). *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós /I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* [2ª ed. en español]. México: FCE.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. México: FCE.
- Robben, A.C.G.M. & Suárez-Orozco, M. M. (Eds.) (2000). *Cultures under Siege. Collective Violence and Trauma*. Cambridge: University Press.
- Robinson, J. A. & Hawpe, L. (1986). Narrative thinking as a heuristic process. En T. R. Sarbin (Ed.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct* (pp. 111-125). Westport, CT: Praeger/Greenwood.

- Rodríguez, H. (2003). Ideology and film culture. En Allen & Smith (Eds.), 260-281.
- Rodríguez, H. J. (2009). *Historia(s) del cine norteamericano*. Madrid: Calamar.
- Rojas-Mix, M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- Roof, W. C. & Caron, N. (2006). Shifting boundaries: Religion and the United States: 1960 to the present. En Bigsby (Ed.), 113-134.
- Rosas, R. & Sebastián, C. (2004). *Piaget, Vigotski y Maturana. Constructivismo a tres voces*. Buenos Aires: Aique.
- Rosenstone, R. A. (1995). The historical film as real history. *Film-Historia*, V(1), 5-23.
- Rothe, A. (2011). *Popular trauma culture: Selling the pain of others in the mass media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Rubín de Celis, A. (2008). La niebla. *Cahiers du Cinema España*, 12, 44.
- Rushton, R. & Bettinson, G. (2010). *What is film theory? An introduction to contemporary debates*. Maidenhead, UK: Open University Press.
- Russo, E. A. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- Rule, J. B. (2015, May 6). The Long Shadow of Neoconservatism. *Dissent*. Recuperado de http://www.dissentmagazine.org/online_articles/neoconservative-iraq-war-muhammad-idrees-ahmad-michael-macdonald-review
- Ryan, M. & Kellner, D. (1990). *Camera politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Sánchez-Capdequí, C. (1999). *Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura*. Madrid: Tecnos /Universidad Pública de Navarra.
- Sánchez-Capdequí, C. (2011). Dialécticas de lo social: el imaginario del iniciar y el iniciar de lo imaginario. En Coca et al. (Coords.), 15-29.

- Sánchez-Capdequí, C. (Coord.) (2014). *El dinamismo de los valores: crisis y creatividad en la sociedad moderna*. Barcelona: Anthropos.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 926-937. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html
- Sánchez-Escalonilla, A. (2010). Hollywood and the Rhetoric of Panic: The Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks. *Journal of Popular Film and Television*, 38(1), 10-20.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2012). Incomunicación y trauma en el cine de M. Night Shyamalan. *Film Historia online*, 22(1). Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13868/17180>
- Sánchez-Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Santos, N. (2007). El imaginario cinematográfico y los regímenes de la mirada [Versión electrónica]. *Versión*, 19, 243-262.
- Sartre, J. P. (1976). *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1978). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa/Sudamericana.
- Scarry, E. (1988). *The body in pain. The making and unmaking of the world*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Scarry, E. (2006). Who defended the country? En Sherman & Nardin (Eds.), 184-205.
- Schank, R. C. & Abelson, R. (1987). *Guiones, planes, metas y entendimiento: un estudio de las estructuras del conocimiento humano*. Barcelona: Paidós.
- Schatz, T. (2012). 2008. Movies and a Hollywood too big to fail. En Corrigan (Ed.), 194-215.

- Schmid, D. (2013, March). The banality of American violence [Talk at University at Buffalo, NY]. Recuperado de http://www.academia.edu/3224972/The_Banality_of_American_Violence
- Schopp, A. (2009). Interrogating the manipulation of fear: V for Vendetta, Batman Begins, Good Night, and Good Luck, and America's "War on Terror". En Schopp & Hill (Eds.), 259-286.
- Schopp, A. & Hill, M. B. (Eds.) (2009a). *The War on Terror and American popular culture. September 11 and beyond*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Schopp, A. & Hill, M. B. (2009b). Introduction: The curious knot. En Schopp & Hill, (Eds.), 11-42.
- Schutz, A. & Luckmann, T. (2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Scott-Poole, W. (2011). *Monsters in America. Our historical obsession with the hideous and the haunting*. Waco, TX: Baylor University Press.
- Seltzer, M. (1997). Wound culture: Trauma in the pathological public sphere. *October*, 80, 3-26.
- Selva, M. & Solá, A. (2004): El imaginario: invención y convención. En E. Ardèvol & N. Muntañola (Coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 129-173). Barcelona: UOC.
- Shapiro, M. J. (2009). *Cinematic geopolitics*. London & New York: Routledge.
- Sharrett, C. (Ed.) (1999): *Mythologies of violence in postmodern media*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sharrett, C. (2001). End of story. The collapse of myth in postmodern narrative film. En J. Lewis (Ed.), *The end of cinema as we know it: American film in the nineties* (pp. 319-331). New York: University Press.
- Shelton-Lawrence, J. & Jewett, R. (2002). *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Michigan & Cambridge, UK: William B. Eerdmans.

- Sherman, D. J. & Nardin, T. (Eds.) (2006). *Terror, culture, politics. Rethinking 9/11*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Shohat. E. & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Shone, T. (2012, July 19). Un-American activities. *Slate*. Recuperado de http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2012/07/john_ford_s_westerns_hit_chcock_s_north_by_northwest_woody_allen_s_upper_east_side_remember_when_american_movies_were_set_in_america_.html
- Shonkwiler, A. & La Berge, L. C. (Eds.) (2013). *Reading capitalist realism*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Singer, P. (2004). *El presidente del Bien y del Mal: las contradicciones éticas de George W. Bush*. Barcelona: Tusquets.
- Sklar, R. (1975). *Movie-made America. A social history of American movies*. New York: Random House.
- Slotkin, R. (1973). *Regeneration through violence. The mythology of the American frontier, 1600-1860*. Oklahoma: University of Oklahoma Press/Norman.
- Slotkin, R. (1998a). *The fatal environment. The myth of the frontier in the age of industrialization, 1800-1890*. Oklahoma: University of Oklahoma Press/Norman.
- Slotkin, R. (1998b). *Gunfighter nation. The myth of the frontier in twentieth-century America*. Oklahoma: University of Oklahoma Press/Norman.
- Smelser, N. J. (2004). Psychological Trauma and Cultural Trauma. En Alexander et al., 31-59.
- Smith, G. M. (1999). Local emotions, global moods, and film structure. En C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition and emotion* (103-126). Baltimore: John Hopkins University Press.
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge: University Press.

- Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, M. (2003). Imagining from the inside. En Allen & Smith (Eds.), 412-430.
- Smorti, A. (2001). *El pensamiento narrativo. Construcción de historias y desarrollo del conocimiento social*. Sevilla: Mergablum. Edición y comunicación.
- Sontag, S. (2008). La imaginación del desastre. En A. J. Navarro (Ed.), *El cine de ciencia ficción: explorando mundos* (pp. 19-49). Madrid: Valdemar.
- Soriano, R. & Mora, J. J. (Coords.) (2005). *El nuevo orden americano. ¿La muerte del derecho?* Córdoba: Almuzara.
- Soriano, R. & Mora, J. J. (2006). *Los neoconservadores y la doctrina Bush: diccionario ideológico crítico*. Sevilla: Aconcagua libros.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE.
- Stam, R. (2012). *Teorías del cine. Una introducción* [4ª imp.]. Barcelona: Paidós.
- Stam, R., Burgoyne., R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stanger, J. (2009). *One nation under contract: The outsourcing of American power and the future of foreign policy*. New Haven: Yale University Press.
- Stearns, P. N. (2006). *American fear. The causes and consequences of high anxiety*. New York: Routledge.
- Steger, M. B. (2008): *The Rise of the Global Imaginary: Political Ideologies from the French Revolution to the Global War on Terror*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Steger, M. B. (2009), Political ideologies and social imaginaries in the global age. *Global Justice: Theory Practice Rethoric*, 2. Recuperado de <http://publikationen.stub.uni-frankfurt.de/index.php/gjn/article/view/13/16>

- Steinfels, P. (1980). *The neoconservatives: The men who are changing America's politics*. New York: Simon & Schuster.
- Stevenson, C. (2008). Underlying assumptions of the National Security Act of 1947 [Versión electrónica]. *Joint Force Quarterly (JFQ)*, 48, 129-133.
- Stonor-Saunders, F. (2003). *La CIA y la Guerra fría cultural*. Madrid: Debate.
- Street, J. (2000). *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza.
- Suárez-Orozco, M. M. & Robben, A. C. G. M. (2000). Interdisciplinary perspectives on violence and trauma. En Robben & Suárez-Orozco (Eds.), 1-41.
- Susman, W. I. (2003). *Culture as history. The transformation of American Society in the Twentieth Century*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Sztompka, P. (2000). Cultural trauma: The other face of social change. *European Journal of Social Theory*, 3(4), 449-466.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tan, E. S. (2014). Engaged and detached film viewing: Exploring film viewer's emotional action readiness. En Nannicelli & Taberham (Eds.), 106-123.
- Tate, C. (2008). An appetite for destruction: Aggression and the Batman. En R. S. Rosenberg (Ed. with Jennifer Canzoneri), *The psychology of superheroes. An unauthorized exploration* (pp. 135-145). Dallas, Texas: Benbella Books.
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Teles, S. M. (2010). *The rise of the conservative legal movement: The battle of control for the law*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- The Project for the New American Century (Thomas Donnelly, principal author) (2000). *Rebuilding America's defenses. Strategy, forces and resources for a new century*. Washington, DC: Author.
- Thomas, J. (Dir.) (1998a). *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses.

- Thomas, J. (1998b). [Introduction]. En Thomas (Dir.), 15-21.
- Thompson, J. B. (1982): Ideology and the social imaginary: An appraisal of Castoriadis and Lefort [Versión electrónica]. *Theory and Society*, 11(5), 659-681.
- Thompson, J. B. (1990). *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press.
- Thomson, D. (2005, September 23). The likable face of 'violence'. *The Washington Post*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/22/AR2005092202179.html>
- Thomson, D. (2007, September 17). David Cronenberg, dead serious. *The Washington Post*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/09/16/AR2007091601550.html>
- Toh, J. (2010). The tools and toys of the (war) on terror; consumer desire, military fetish, and regime change in *Batman Begins*. En Birkenstein et al. (Eds.), 127-139.
- Torregrosa, M. (Coord.) (2010a). *Imaginar la realidad: Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla: Ediciones y publicaciones Comunicación social.
- Torregrosa, M. (2010b). La imagen sintética ante el debate representación/simulación. En Torregrosa (Coord.), 23-36.
- Trapero Llobera, P. (2013). La producción audiovisual tras el 11-S. En Fernández-Morales (Ed.), 81-111.
- Travers, P. (2004, July 30). The Village. *Rolling Stone*. Recuperado de <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-village-20040730>
- Trenzado-Romero, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la ciencia política. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 92, 45-70.
- Tritt, B. (2013, September 20). Nolan discusses the 'cinematic reality' of his Batman. *USA Today*. Recuperado de <http://www.usatoday.com/story/life/movies/2013/09/20/christopher-nolan-dark-knight-trilogy-exclusive-clip/2841403/>

- Tudor, A. (2002). From paranoia to postmodernism? The horror movie in late modern society. En Neale (Ed.), 105-116.
- Turvey, M. (2003). Seeing theory: On perception and emotional response in current theory. En Allen & Smith (Eds.), 431-457.
- Turvey, M. (2014). Evolutionary film theory. En Nannicelli & Taberham (Eds.), 46-61.
- Valantin, J. M. (2008). *Hollywood, el Pentágono y Washington: Los tres actores de una estrategia global*. Barcelona, Laertes.
- Valiña, M. D. & Martín, M. (2008). Razonamiento pragmático. En Carretero & Asensio (Coords.), 155-176.
- van Dijk, T. A. (2000). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk, T. A. (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.
- Vargas-Iglesias, J. J. (Ed.) (2014a). *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Vargas-Iglesias, J. J. (2014b). Lo que está muerto no puede morir [Prólogo]. En Vargas-Iglesias (Ed.), 7-16.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Vázquez-Medel, M. A. (1998). La imagen cinematográfica, más allá de la mirada. En N. V. Carreras-Lario & C. Crespo-Gámez (Coords.), *Cien años de cine: La fábrica y los sueños* (pp. 381-388). Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información.
- Vélez-Salas, A. (2011). *Efectos y consecuencias del 11-S. Una perspectiva ético-política*. Tesis doctoral [Versión electrónica], UPF, Barcelona. Recuperada de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/48758/tavs.pdf;jsessionid=680F13F15FFC120588F9C951B14A470E.tdx1?sequence=1>
- Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.

- Vila, S. (2005). *Deseo en la imagen: cine y fantasma en el 11 de septiembre*. Valencia: Aletheia.
- Virilio, P. (1989). *War and cinema. The logistics of perception*. London: Verso.
- Wagner, J. & Locke, V. (2008). *Una historia violenta*. Bilbao: Astiberri.
- Wagoner, B. (2013). Bartlett's concept of schema in reconstruction. *Theory & Psychology*, 23 (5), 553-575.
- Wallerstein, I. (1997). *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona: Icaria.
- Walton, K. L. (1993). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Walton, K. L. (2003). On pictures and photographs: Objections answered. En Allen & Smith (Eds.), 60-75.
- Watzlawick, P. & Krieg, P. (Comps.). (1994). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster*. Barcelona: Gedisa.
- Weber, M. (2012). *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Madrid: Alianza. [Obra original publicada en 1904/1905]
- Weinrichter, A. (2009, febrero). Las edades del héroe. *Cahiers du Cinema España*, 20, 16-17.
- Westwell, G. (2014). *Parallel lines. Post 9/11 American cinema*. London & New York: Wallflower Press.
- Wetmore, K. J. (2012). *Post 9-11 horror in American cinema*. New York: Continuum.
- White, H. (1992a). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1992b). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- Whitfield, S. J. (2006). The culture of the Cold War. En C. Bigsby (Ed.), 256-274.

- Willentz, S. (2008). *The age of Reagan: A history, 1974-2008*. New York: HarperCollins.
- Williams, R. (1998). The analysis of culture. En J. Storey (Ed.), *Cultural theory and popular culture. A reader* [2nd ed.] (pp.48-56). Harlow, Essex, England: Longman.
- Winthrop, E. (2009). 1630: A city upon a hill. En G. Marcus & W. Sollors (Eds.), *A New Literary History of America* (pp. 26-30). Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Wolin, S. (1976, February 5). The New Conservatives [Reseña del libro *Twilight of Authority* de R. Nisbet y del número especial décimo aniversario de *The Public Interest*] [Versión electrónica]. *The New York Review of Books*, Recuperado de <http://www.nybooks.com/articles/1976/02/05/the-new-conservatives/>
- Wollheim, R. (1974). *On art and the mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wollheim, R. (1984). *The thread of life*. Cambridge, MA: University Press.
- Wood, R. (1999). Ideology, genre, auteur. En Braudy & Cohen (Eds.), 668-678.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* [expanded and revised edition]. New York: Columbia University Press.
- Woodward, B. (2003). *Bush en guerra*. Barcelona: Península.
- Wright, W. (1975). *Sixguns and society. A structural study of the western*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Zakaria, F. (2009). *El mundo después de USA*. Madrid: Espasa.
- Zinn, H. (2005). *La otra historia de los Estados Unidos (De 1492 hasta hoy)*. Hondarribia, Hiru.
- Žižek, S. (2002, May 23). Are we in a war? Do we have an enemy? [Versión electrónica] *London Review of Books*, 24(10), 3-6.

Žižek, S. (Comp.) (2003a): *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.

Žižek, S. (2003b): El espectro de la ideología [Introducción]. En *Ideología: Un mapa de la cuestión* (pp. 7-42). Buenos Aires: FCE.

Žižek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.

Zunzunegui, S. (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

A) Corpus inicial de filmes analizados en el trabajo de investigación (tesina):

30 días de oscuridad (30 Days of Night, dir. David Slade, 2007).

300 (dir. Zack Snyder, 2006).

Aeon Flux (dir. Karyn Kusama, 2005).

Amanecer de los muertos (Dawn of the Dead, dir. Zack Snyder, 2004).

Apocalypto (dir. Mel Gibson, 2006).

Atrapada (Trapped, dir. Luis Mandoki, 2002).

Beowulf (dir. Robert Zemeckis, 2007).

Black Hawk derribado (Black Hawk Down, dir. Ridley Scott, 2001).

Cuando éramos soldados (We Were Soldiers, dir. Randall Wallace, 2002).

Daño colateral (Collateral Damage, dir. Andrew Davis, 2002).

Death Proof (dir. Quentin Tarantino, 2007).

Desapariciones (The Missing, dir. Ron Howard, 2003).

El Álamo: La leyenda (The Alamo, dir. John Lee Hancock, 2004).

El bosque (The village, dir. M. Night Shyamalan, 2004).

El caballero oscuro (The Dark Knight, dir. Christopher Nolan, 2008).

El día de mañana (The Day after Tomorrow, dir. Roland Emmerich, 2004).

El diario de los muertos de George A. Romero (*George A. Romero's Diary of the Dead*, dir. George A. Romero, 2007).

El incidente (*The Happening*, dir. M. Night Shyamalan, 2008).

Gran Torino (dir. Clint Eastwood, 2008).

Hard Candy (dir. David Slade, 2005).

Hijos de los hombres (*Children of Men*, dir. Alfonso Cuarón, 2006).

Invasión (*The Invasion*, dir. Oliver Hirschbiegel, 2007).

King Kong (dir. Peter Jackson, 2005).

Kill Bill: Vol. 1 (dir. Quentin Tarantino, 2003).

Kill Bill: Vol. 2 (dir. Quentin Tarantino, 2004).

La cosecha (*The Reaping*, dir. Stephen Hopkins, 2007).

La guerra de los mundos (*War of the Worlds*, dir. Steven Spielberg, 2005).

La habitación del pánico (*Panic Room*, dir. David Fincher, 2002).

La isla (*The Island*, dir. Michael Bay, 2005).

La joven del agua (*Lady in the Water*, dir. M. Night Shyamalan, 2006).

La jungla 4.0 (*Live Free or Die Hard- Die Hard 4.0*, dir. Len Wiseman, 2007)

La niebla (*The Mist*, dir. Frank Darabont, 2007).

La terminal (*The Terminal*, dir. Steven Spielberg, 2004).

La tierra de los muertos (*Land of the Dead*, dir. George A. Romero, 2005).

Minority Report (dir. Steven Spielberg, 2002).

Monstruoso (*Cloverfield*, dir. Matt Reeves, 2008).

Munich (dir. Steven Spielberg, 2005).

Pánico nuclear (*The Sum of all Fears*, dir. Phil Alden Robinson, 2002).

Pearl Harbor (dir. Michael Bay, 2001).

Plan de vuelo: desaparecida (*Flightplan*, dir. Robert Schwentke, 2005).

Plan oculto (*InsideMan*, dir. Spike Lee, 2006).

Poseidón (*Poseidon*, dir. Wolfgang Petersen, 2006).

Resistencia (*Defiance*, dir. Edward Zwick, 2008).

Señales (*Signs*, dir. M. Night Shyamalan, 2002).

Serpientes en el avión (*Snakes on a Plane*, dir. David R. Ellis, 2006).

Soy leyenda (*I Am Legend*, dir. Francis Lawrence, 2007).

Transformers (dir. Michael Bay, 2007).

Ultimátum a la tierra (*The Day the Earth Stood Still*, dir. Scott Derrickson, 2008).

Una historia de violencia (*A History of Violence*, dir. David Cronenberg, 2005).

United 93 (dir. Paul Greengrass, 2006).

V de Vendetta (*V for Vendetta*, dir. James McTeigue, 2005).

Vuelo nocturno (*Red Eye*, dir. Wes Craven, 2005).

World Trade Center (dir. Oliver Stone, 2006).

xXx 2: Estado de emergencia (*xXx: State of the Union*, dir. Lee Tamahori, 2005).

B) Otros filmes:

3 reyes (*Three Kings*, dir. David O. Russell, 1999)

28 días después (*28 Days Later*, dir. Danny Boyle, 2002)

American Gangster (dir. Ridley Scott, 2007)

American Splendor (dirs. Shari Springer Berman & Robert Pulcini, 2003)

Antes que el diablo sepa que has muerto (*Before the Devil Knows You're Dead*, dir. Sidney Lumet, 2007)

Apocalypse Now (dir. Francis Ford Coppola, 1979)

Armageddon (dir. Michael Bay, 1998)

Atraco perfecto (*The Killing*, dir. Stanley Kubrick, 1956)

Babel (dir. Alejandro González Iñárritu, 2006)

Banderas de nuestros padres (*Flags of Our Fathers*, dir. Clint Eastwood, 2006)

Batman Begins (dir. Christopher Nolan, 2005)

Colonia V (*The Colony*, dir. Jeff Renfroe, 2013)

Deep Impact (dir. Mimi Leder, 1998)

Días extraños (*Strange Days*, dir. Kathryn Bigelow, 1995)

Dueños de la calle (*Street Kings*, dir. David Ayer, 2008)

El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, dir. Andrew Dominik, 2007)

El caballero oscuro: La leyenda renace (*The Dark Knight Rises*, dir. Christopher Nolan, 2012)

El coloso en llamas (*The Towering Inferno*, dir. John Guillermin, 1974)

El coraje de todos (*The Guys*, dir. Jim Simpson, 2003)

El enigma de otro mundo (*The Thing from Another World*, dirs. Christian Nyby & Howard Hawks, 1951)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The Man who Shot Liberty Valance*, dir. John Ford, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian Candidate*, dir. Jonathan Demme, 2004)

El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, dir. David W. Griffith, 1915)

El protegido (*Unbreakable*, dir. M. Night Shyamalan, 2000)

El reino de los cielos (*Kingdom of Heaven*, dir. Ridley Scott, 2005)

El sexto sentido (*The Sixth Sense*, dir. M. Night Shyamalan, 1999)

El tirador (*Shooter*, dir. Antoine Fuqua, 2007)

En algún lugar de la memoria (*Reign over Me*, dir. Mike Binder, 2007)

En el punto de mira (*Shoot 'em Up!*, dir. Michael Davis, 2007)

En el valle de Elah (*In the Valley of Elah*, dir. Paul Haggis, 2007)

Estado de sitio (*The Siege*, dir. Edward Zwick, 1998)

Fahrenheit 9/11 (dir. Michael Moore, 2004)

Fear X (dir. Nicholas Winding Refn, 2003)

Fort Apache (dir. John Ford, 1948)

Ghost World (dir. Terry Zwigoff, 2001)

Halloween: El origen (*Halloween*, dir. Rob Zombie, 2007)

Harry el Sucio (*Dirty Harry*, dir. Don Siegel, 1971)

Heat (dir. Michael Mann, 1995)

Héroes imaginarios (*Imaginary Heroes*, dir. Dan Harris, 2004)

Hostel (dirs. Eli Roth [parts I & II] & Scott Spiegel [part III], 2005, 2007, 2011)

Independence Day (dir. Roland Emmerich, 1996)

Invasión a la tierra (*Battle: Los Angeles*, dir. Jonathan Liebesman, 2011)

Iron Man (dir. Jon Favreau, 2008)

Iron man III (dir. Shane Black, 2013)

Jungla de cristal (*Die Hard*, dir. John McTiernan, 1988)

Killing Zoe (dir. Roger Avary, 1993)

La carretera (*The Road*, dir. John Hillcoat, 2009)

La cosa (*The Thing*, dir. John Carpenter, 1982)

La extraña que hay en ti (*The Brave One*, dir. Neil Jordan, 2007)

La jungla humana (*Coogan's Bluff*, dir. Don Siegel, 1968)

La leyenda del zorro (*The Legend of Zorro*, dir. Martin Campbell, 2005)

La matanza de Texas (*The Texas Chainsaw Massacre*, dir. Marcus Nispel, 2003)

La niebla (*The Fog*, dir. John Carpenter, 1980)

La noche es nuestra (*We Own the Night*, dir. James Gray, 2007)

La sombra del reino (*The Kingdom*, dir. Peter Berg, 2007)

Las colinas tienen ojos (*The Hills Have Eyes*, dirs. Alexandre Aja [part I] & Martin Weisz [part II: *El retorno de los malditos*] 2006, 2007)

Le llaman Bodhi (*Point Break*, dir. Kathryn Bigelow, 1991)

Guardianes de la galaxia (*Guardians of the Galaxy*, dir. James Gunn, 2014)

Los pájaros (*The Birds*, dir. Alfred Hitchcock, 1963)

Los vengadores (*The Avengers*, dir. Joss Whedon, 2012)

Más allá del odio (*The Upside of Anger*, dir. Mike Binder, 2005)

Mentiras arriesgadas (*True Lies*, dir. James Cameron, 1994)

No es país para viejos (*No Country for Old Men*, dirs. Ethan & Joel Coen, 2007)

Operación Swordfish (*Swordfish*, dir. Dominic Sena, 2001)

Privado (*Bereft*, dirs. Tim Daly & Clark Mathis, 2004)

Protegidos por su enemigo (*Lakeview Terrace*, dir. Neil LaBute, 2008)

Pozos de ambición (*There Will Be Blood*, dir. Paul Thomas Anderson, 2007)

Raíces profundas (*Shane*, dir. George Stevens, 1953)

Red de mentiras (*Body of Lies*, dir. Ridley Scott, 2008)

Redacted (dir. Brian De Palma, 2007)

Reglas de compromiso (*Rules of engagement*, dir. William Friedkin, 2000)

Robocop (dir. Paul Verhoeven, 1987)

Saw (dirs. James Wan [part I], Darren Lynn Bousman [parts II, III & IV], David Hackl [part V] & Kevin Greutert [parts VI & VII], 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010)

Seabiscuit, más allá de la leyenda (*Seabiscuit*, dir. Gary Ross, 2003)

Sed de mal (*Touch of Evil*, dir. Orson Welles, 1958)

Sentencia de muerte (*Death Sentence*, dir. James Wan, 2007)

Señales del futuro (*Knowing*, dir. Alex Proyas, 2009)

Soldado Universal (*Universal Soldier*, dir. Roland Emmerich, 1992)

Solsticio de invierno (*Winter Solstice*, dir. Josh Sternfeld, 2004)

Spiderman (dir. Sam Raimi, 2002)

Spiderman III (dir. Sam Raimi, 2007)

Superman Returns (*El regreso*) (dir. Bryan Singer, 2006)

Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet (*Sweeny Todd, the Demon Barber of Fleet Street*, dir. Tim Burton, 2007)

Syryana (dir. Stephen Gaghan, 2005)

Terminator (*The Terminator*, dir. James Cameron, 1984)

The Girl Next Door (dir. Gregory Wilson, 2007)

Traidor (*Traitor*, dir. Jeffrey Nachmanoff, 2008)

Tras el corazón verde (*Romancing the Stone*, dir. Robert Zemeckis, 1984)

Tras la línea enemiga (*Behind Enemy Lines*, dir. John Moore, 2001)

Troya (*Troy*, dir. Wolfgang Petersen, 2004)

Un corazón invencible (*A Mighty Heart*, dir. Michael Winterbottom, 2007)

Watchmen (dir. Zack Snyder, 2009)

You Kill Me (dir. John Dahl, 2007)

Zodiac (dir. David Fincher, 2007)



Sevilla, 2015